DISCOBOLUL

Aurel Codoban

REPERE ȘI PREFIGURĂRI

DACIA

Scanned with OKEN Scanner

AUREL CODOBAN

REPERE ŞI PREFIGURĂRI

Eseuri de istoria şi epistemologia sociologiei artei

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1982

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Eseurile care urmează își propun să degajeze structura epistemică a sociologiei artei și să o urmărească în constituirea, evoluția și mutațiile sale istorice. Ele sînt deci eseuri de istoria și epistemologia sociologiei artei, eseuri care analizează istoric și epistemologic forma sociologică a atitudinii teoretice față de artă. Fiecare din cele trei eseuri prezente în volum sînt independente și pot fi înțelese autonom. Astfel, primul eseu schițează istoria sociologiei artei în România, analizează detaliile doctrinelor sale și le situează tipologic în trei perioade mari. Al doilea eseu înregistrează în sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann și în sociologia artei a lui Pierre Francastel seria de mutații care caracterizează sociologia contemporană a artei în raport cu cea tradițională și le contrage într-o formulă epistemică pe care o raportează la structuralismul francez în varianta sa genetică. Al treilea eseu este prospectiv și proiectiv: el formulează principiile și problematicile unei sociologii marxiste a operei de artă care își propune să utilizeze în demersurile sale conceptele și metodele semiologiei. Dar totodată cele trei eseuri tind spre o unitate a cărei perspectivă ne-o dă ultimul eseu, care impune ideea potrivit căreia demersurile sociologiei artei se constituie printr-o formulă interdisciplinară, mai mult sau mai puțin evidentă și variabilă istoric, pe un anumit fundal teoretico-ideologic. Din această perspectivă fiecare eseu

Scanned with OKEN Scanner

intră în corelație cu celelalte întrucît evidențiază un tip anumit de interdisciplinaritate, o anumită formulă, istorică sau actuală, a sociologiei artei. Mai precis, în primul eseu, unde este vorba despre apariția și evoluția unei sociologii tradiționale a artei se analizează acțiunea fundalului teoretico-ideologic în geneza și modificările doctrinare ale sociologiei artei din România și se extrage o formulă epistemică a articulării demersurilor cu valabilitate mai largă, ai cărui componenți principali sînt: sociologia, psihologia și diferite teorii ale artelor. Al doilea eseu pune mutațiile care caracterizează sociologia contemporană a artei, reprezentată de Lucien Goldmann și Pierre Francastel, pe seama prezenței masive în fundalul teoretico-ideologic al acesteia a structuralismului francez și a noii formule pe care această prezență o ocazionează, ai cărui constituienți sînt: sociologia, semiologia (sau semiotica) și teoria artei. În fine, al treilea eseu evidențiază net și în generalitatea lor aceste două formule ale sociologiei artei bazate pe cele două tipuri de interdisciplinaritate și își pune problema formulării unei noi sociologii marxiste a operei de artă în temeiul formulei contemporane a sociologiei artei.

Prin urmare o nouă sociologie a artei se caută pe sine prin aceste eseuri. Ea se definește ca sociologie a artei nu pentru că se oprește la artele plastice, muzică, film, teatru etc. și nu se interesează de literatură și în nici un caz pentru că ar ignora diferențele dintre literatură și arte. Denumirea ei nu rezultă numai din preferarea unui termen sintetic pentru a desemna ceea ce se specifică analitic prin artă și literatură, ci este produsă și de opoziția față de tradiționalele extrapolări și analogii care funcționează dinspre literatură spre arte, precum și

Scanned with OKEN Scanner

de ideea că astăzi trebuie să se procedeze mai degrabă invers, luminînd literatura dinspre arte. Această sociologie a artei ar trebui să raporteze arta la social, ca pe o realitate distinctă, care fără să fie exterioară socialului nu este totuși identică cu el. O atare directivă decurge nu numai din binecunoscuta relativă autonomie a artei, ci și din faptul de constatare sociologică și istorică potrivit căruia nu întotdeauna și nu exclusiv societatea care „produce" operele de artă este și societatea care le „receptează", că în societatea contemporană sînt prezente artistic numeroase opere produse în societăți mult diferite în timp și spațiu. La aceasta trebuie să adăugăm complexitatea fenomenului artistic care decurge din „transcendența reciprocă a individului și societății" și care și ea ne împiedică să ducem pînă la identitate relațiile dintre artă și social. Desigur aceste deziderate, ca și, îndeosebi, rezervele critice ades formulate sau exercitate în eseurile care urmează ne pot pune sub învinuirea unui negativism, despre care se poate spune că, „sticla fiind pe jumate plină, o vede pe jumate goală". El nu este însă un nihilism ci manifestarea unui refuz, poate excesiv, al sociologismului, o teamă față de posibila înțepenire în formalism a unor doctrine ale sociologiei contemporane a artei sau a lucidei comparări a „sociologiei programatice" cu „sociologia efectivă".

O astfel de sociologie a artei nu există încă, cel puțin în aceste eseuri, decît în selectarea anumitor aspecte ale doctrinelor analizate, mai degrabă decît ale altora, în critica anumitor rezolvări, în semnalarea unor obstacole și probleme, în sublinierea și specularea anumitor sugestii și soluții. Dar șansele ei teoretice sînt deosebite: estetica a încetat să fie locul unde se ține discursul epocii

Scanned with OKEN Scanner

noastre asupra artei; iar științele sau disciplinele care tind să-i ia locul nu sînt suficient de sintetice, de interdisciplinare, pentru a acoperi întreaga suprafață a demersurilor acesteia. Rămîne sociologia artei: chiar formula ei, cu caracterul său interdisciplinar, ne asigură că între abordările contemporane ale artei, ea este cea mai sintetică și mai aptă deci să-și adjudece moștenirea esteticii și a filosofiei artei. Și aceste șanse sînt și reale într-o lume cum este a noastră, unde, „masificarea" intensă a oamenilor și a activităților lor, o artă care pentru prima dată după preistorie se manifestă printr-un stil universal, o receptare fără precedent, sub semnul „muzeului imaginar" a artelor celor mai diferite civilizații, un loc din ce în ce mai amplu și mai important al artei în cultură, mijloacele de reproducere industrială și mijloacele de comunicare de masă ale difuzării artei o cheamă la existență sub o nouă formulă.

Scanned with OKEN Scanner

I. SCHIŢĂ PENTRU O ISTORIE A SOCIOLOGIEI ARTEI ÎN ROMÂNIA

Faptul că, de-a lungul timpului, arta a atras mereu asupra sa atenţia gînditorilor, că, la fel ca formele artei, formulele teoretice n-au încetat să prolifereze, nu are în sine nimic deosebit, dacă admitem că, în ordinea axiologică, atitudinea teoretică este la fel de îndreptăţită ca şi atitudinea estetică. Pe de altă parte intenţia teoretizărilor este suficient de clară atîta vreme cît, urmărind scopuri descriptive sau normative, ele servesc soluţionării problemelor de ordin pactic ale educatorilor şi moraliştilor, sau constituirii unei conştiinţe artistice. Mai greu de lămurit rămîne însă ponderea unui interes teoretic explicativ faţă de artă, în raport cu acela pentru alte activităţi umane fundamentale sau faptul că aproape oricare doctrină nou apărută în filosofie sau în aria aşa-numitelor discipline socio-umane se simte obligată la o interpretare exhaustivă a artei. Motivele sînt, desigur, numeroase şi eterogene şi, cu toate că se supun cu dificultate unei sistematizări, între cele de prim plan am putea enumera următoarele:

— în categoria motivelor de nuanţă speculativ-ideologică, prestigiul de care se bucură unele civilizaţii vechi, unde ceea ce noi percepem azi ca artă a deţinut un loc important, precum şi iluzia că, în general, arta ar deţine un loc de prim rang în destinul civilizaţiilor;

— apoi, între motivele pronunţat teoretice, hotărîtor pare a fi faptul că fenomenul artistic este definitoriu pentru esenţa omului sub aspectul de fiinţă creatoare de valori estetice şi sub acela al libertăţii sale. În acest caz, interesul teoretic pentru artă apare ca o specificare a interesului general filosofic pentru destinul omului şi al

Scanned with OKEN Scanner

valorilor sale și este obligator pentru orice teorie care se vrea antropologică;

— în fine, nu mai puțin important este motivul metodologic al atracției față de complexitatea artei. Într-adevăr, în anumite civilizații, arta a putut părea, datorită complexității, sale, ceva tulburător sau chiar miraculos, ceea ce a funcționat ca o sfidare și ca o invitație la adresa unor capacități de explicare, întruchipate mai ales de către filosofie. Iar atunci cînd demersul filosofic a fost recuzat ca speculativ de către disciplinele care — îndeosebi dintre cele socio-umane — au dorit să i se substituie, complexitatea artei a funcționat ca o tentație, pentru că era o probă, o verificare a metodei, a posibilităților de analiză și interpretare a instrumentelor teoretice ale doctrinei respective și a îndemnat la o acoperire la fel de exhaustivă a obiectului ca aceea anterioară și repudiată, tocmai pentru a nu lăsa nici un loc gol, semn al unei neputințe, explicațiilor „neștiințifice". Unul sau altul dintre aceste motive, sau, în proporții diferite, toate împreună sînt premisele genezei și perpetuării unei întregi serii de poziții teoretice — filosofice, estetice, istorice, psihologice, sociologice, semiologice sau semiotice, ale teoriei informației — care se concurează reciproc în a da, mai ales atunci cînd ambiționează și la rolul de antropologii, o cît mai exhaustivă explicație și interpretare fenomenului artistic. Mai mult chiar, ele au intervenit, alături de altele, și în evoluția ulterioară a disciplinelor care au revendicat moștenirea filosofiei, contribuind la o corelare a demersurilor sau înlesnind combinarea lor, atunci cînd fiecărei abordări în parte i-ar fi revenit prea puțin, sau cînd singură n-ar fi reușit să atingă decît superficial fenomenul artistic.

Cu toate că implicațiile sociale ale literaturii și artei au fost puse în discuție încă din antichitate — exemplul lui Platon fiind clasic —, sociologia artei și-a ocupat relativ tîrziu locul în această serie. Nu se poate vorbi în mod riguros despre o abordare sociologică decît odată cu constituirea sociologiei și în nici un caz înainte de

Scanned with OKEN Scanner

apariţia unor filosofii ale istoriei şi culturii în secolele XVIII—XIX. Îndeobşte se consideră că sociologia a trecut în mod conştient şi sistematic la cercetarea artei abia în secolul al XIX-lea şi că debutul ca preocupare, cel puţin programatic, pentru literatură, l-a făcut cartea doamnei de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les Institutions sociales* (1800). Evoluţia sociologiei literaturii şi artei a avut loc pe fundalul răspîndirii filosofiei hegeliene, a saintsimonismului, a proudhonismului, a sociologiei pozitiviste comtiene etc., momentul hotărîtor în constituirea ei ca ştiinţă reprezentîndu-l apariţia marxismului. Marx şi Engels, apoi Dobrogeanu-Gherea, Mehring, Plehanov, Lenin ş.a., prin principiile constitutive şi, totodată, justificative, prin analizele concrete — exemplare ca „lectură" ideologică şi sociologică — au contribuit la fundamentarea sociologiei literaturii şi artei în asemenea măsură încît, exegeţii sînt unanimi în a o recunoaşte, această disciplină rămîne definitiv marcată de filosofia marxistă.

Sociologia artei nu a evoluat omogen, între diferitele sale ramuri apărînd încă de la început decalaje, ceea ce nu trebuie să ne mire avînd în vedere că nici obiectul său nu este lipsit de diferenţieri. Faţă de celelalte arte literatura este mai transparentă pentru aspectele social-politice şi ideologice şi influenţa societăţii pare mai uşor detectabilă; şi invers: datorită folosirii limbii şi a mijloacelor societăţii moderne ea are cel mai larg public, cea mai mare pătrundere şi, deci, cea mai mare influenţă socială dintre ele. În plus, situaţia privilegiată a literaturii poate fi regăsită în registrul paralel, al teoriilor — teoria literaturii constituită înaintea şi mai deplin decît celelalte teorii a favorizat dezvoltarea preponderentă a sociologiei literaturii pentru că, nu trebuie să uităm, sociologia artei este şi o disciplină de contact între sociologie şi teoria artei. Sociologia literaturii s-a constituit astfel prima, a avut mai mulţi reprezentanţi şi a păstrat un avans materializat în numărul şi nivelul elaborării studiilor faţă de celelalte sociologii — în ordi-

Scanned with OKEN Scanner

nea următoare: a artelor plastice, teatrului, filmului, muzicii.

Nici relaţiile demersului sociologic cu celelalte abordări ale artei, datorită variaţiilor în atitudinea acestuia faţă de obiect, nu au fost constante. Nu a lipsit, îndeosebi în fazele entuziaste ale începutului, deşi uneori şi mai tîrziu, aşa-numitul sociologism, tendinţa abordării exhaustiv sociologice a artei, şi, ca urmare, excluderea apriorică a altor abordări. Fără a insista, deoarece în privinţa devierilor numai analizele de caz sînt concludente, vom observa doar că totalizarea demersului şi eludarea medierilor nu provine din zona principiilor constitutive, ci dintr-o preferinţă pentru abstacţie şi deductivism, în dauna „lecturii" sociologice aplicate şi inductive, preferinţă alimentată la rîndul ei de stadiile primitive, concentrate asupra a ceea ce este transparent şi factologic social în opera de artă şi în aceeaşi măsură de anumite contexte socio-culturale. Revenirea abordării sociologice la conştiinţa lucidă că nu stă în puterea sa a explica în totalitate arta, că trebuie să tindă doar la a identifica, evalua şi explica substanţa şi structura de sorginte socială în substanţa şi structura operei de artă precum şi alte modificări în economia demersului au schimbat raporturile cu celelalte poziţii teoretice. Colaborînd, subordonînd şi subordonîndu-se, sociologia şi-a găsit un loc mai potrivit între celelalte abordări ale artei, împreună cu şi alături de care, probabil, va constitui într-o bună zi aşteptata Teorie generală a artei.

Paradoxul potrivit căruia istoria unei discipline nu interesează decît dacă aceasta este actuală se confirmă şi în acest caz: modificarea structurii, diversificarea şi specializarea demersului, şi, în primul rînd, situaţia artei în societatea contemporană aduc în actualitate sociologia artei şi, prin aceasta, fac necesară o istorie a ei. Fluctuaţiile sociologiei literaturii şi artei în atitudinea faţă de obiect, în dezvoltarea internă şi în relaţiile cu alte discipline socio-umane, şi, dincolo de acestea, liniamentele esenţiale ale mişcării sale trebuie analizate istoric pentru

Scanned with OKEN Scanner

a evita repetarea unor limitări teoretice sau metodologice, blocarea dialogului cu celelalte abordări şi a garanta o funcţionare actuală adecvată a garniturilor sale conceptuale. În particular, urmărirea constituirii şi evoluţiei sociologiei liteaturii şi artei într-un anumit cadru sociocultural, în cazul nostru în România, poate contribui la o mai bună cunoaştere a pătrunderii ideilor social-politice înaintate, culminînd cu cele marxiste în respectiva cultură şi, implicit, la conturarea profilului acestei culturi, după cum poate, de asemenea, contribui la formarea unei imagini concrete şi complexe asupra teoriilor artei şi a dialogului lor într-un interval istoric determinat.

Rămînînd, în principal, în schiţarea istoriei sociologiei literaturii şi artei în România la interesul pe care o disciplină actuală şi viabilă îl are pentru propriul trecut, în spiritul valorificării critice a moştenirii culturale menţionăm că această tentativă are de înfruntat numeroase dificultăţi, între care principală este selecţia ideilor şi gînditorilor. Avînd în vedere scopurile încercării noastre şi orientarea preponderentă a analizelor anterioare spre aspectele concrete ale criticii sociologice şi ale polemicii angajate de pe poziţiile ei, vizînd în mai mică măsură aspectele doctrinale constitutive pentru o sociologie a artei, am procedat prin simetrie, unilateralizînd oarecum spre ideile, noţiunile şi raţionamentele originale, specifice şi istoric viabile, cu un cuvînt, spre teoretic şi spre aceia dintre sociologii literaturii şi artei din România care l-au reprezentat mai deplin. Alături de această orientare generală, criteriile pe care am căutat să ne bazăm au fost: nivelul teoretic, originalitatea (adică: nu simplă transcriere), dimensiunile şi locul în operă a ideilor de sociologia artei, consonanţa cu concepţia generală, diferenţierea faţă de abordarea filosofică. Cu astfel de puncte de plecare riscul arbitrarului este inerent: reluate la nivel teoretic şi într-o succesiune strînsă aspectele de sociologia artei prezente în opera gînditorilor respectivi pot da impresia unei consonanţe mai accentuate decît au fost în

Scanned with OKEN Scanner

realitatea istorică; întrucît istoria unei discipline este refăcută printr-o schiță, prin faptul că nu se acordă suficient loc contraponderilor, anumite poziții par dominante; prin caracterul lor concret, operele se opun schematizării, își impun propria lor ființă, propriul lor adevăr împotriva celui al schemei unde se caută a fi încadrate. Față de toate aceste riscuri poate scuza numai fertilitatea schemei și arbitrarului.

1. ELEMENTE DE SOCIOLOGIA ARTEI ÎN IDEOLOGIA PAȘOPTISTĂ

O perspectivă sociologică asupra literaturii și, în plan secund, asupra artei apare pentru prima dată* în România în concepția generației de revoluționari de la 1848. Această perspectivă izvorăște în primul rînd din imperativul frecvent formulat în epocă al angajării în lupta politică și socială, din sarcina rezervată artei de către mișcarea democrat-revoluționară. În punctul de plecare deci, nu avem de-a face cu o abordare sociologică propriu-zisă, ci numai cu o anticipare, o „pregătire" ideologică a ei. Abia în argumentarea rolului social și în analiza posibilităților de angajare a artei în lupta revoluționară, pe fundalul unei concepții încă extrem de eclectice de filosofie a istoriei — de la iluminismul lui Montesquieu și Voltaire, trecînd prin filosofia hegeliană, pînă la socialismul utopic, îndeosebi saintsimonist —, deci abia în construcția teoretică edificată pe acest deziderat revoluționar putem detecta elementele unei teorii sociologice asupra artei. Aceste elmente de sociologia artei sînt prezente în primul rînd, în ordinea priori-

---

* bineînțeles, din prespectiva intereselor și criteriilor anterior enunțate; altfel nu poate fi negată prezența unor principii și fragmente de viziune socială asupra artei chiar în folclor sau în opera cronicarilor.

Scanned with OKEN Scanner

tăţii, elaborării şi proeminenţei, în opera lui Cezar Bolliac — ca expunere a condiţionărilor de mediu şi sociale ale poeziei — şi a lui I. Eliade Rădulescu — în definirea literaturii şi, în general, a culturii, prin rolul social pozitiv.

Cezar Bolliac (1813—1881) este primul în succesiunea istorică a abordărilor sociologice a artei şi se încadrează perfect în momentul „tăieturii epistemologice" relevat mai sus. Pretutindeni în publicistica sa privind problemele teatrului naţional şi ale poeziei este subliniat dezideratul misiunii social-politice a literaturii şi obiectivele sociale ale poeziei. Fundalul filosofic general care mijloceşte trecerea de la acest imperativ ideologic la elementele teoretice ale unei sociologii a literaturii este proteic şi poate fi raportat, după cum arată D. Popovici, „. . . la saintsimonism şi fourierism în primul rînd, la Proudhon, Louis Blanc şi Cabet — pe care îi aminteşte —, în al doilea rînd"[1]. Semnificativă este şi influenţa hegeliană, — probabil indirectă, prin reflex, deoarece gîndirea filosofică şi estetică a lui Hegel a prezidat, după părerea noastră, la geneza primelor doctrine de sociologia artei[2]. În particular, pentru formarea concepţiei despre poezie a lui Bolliac importante sînt scrierile D-nei de Staël, pe care a prezentat-o şi din care a tradus încă din 1836[3], concepţia lui Proudhon despre

---

[1] D. Popovici, *Cezar Boliac: romantism şi socialism în definiţia poeziei*, Extras din volumul omagial C. Giurescu, Buc., 1944, p. 406.

[2] Această influenţă este vizibilă atunci cînd Bolliac defineşte frumosul: „Răpitoarea frumuseţă a unui product de artă este o revelaţie a însăşi ideii poetice sub forme exterioare şi simţite" (simţite=sensibile), în C. Bolliac, *Opere*, E.P.L.A., Buc., 1956, p. 45. Este posibil ca şi exagerarea locului poeziei în raport cu celelalte arte să fie tot o influenţă hegeliană.

[3] în „Curiosul", 1836, nr. 1, p. 20, apare: *Scrisoare a Madamei Staël asupra gustului lui Rousseau pentru muzică şi botanică*. D. Popovici conchide: „Boliac cunoştea aşadar scrierile D-nei de Staël şi faptul acesta ne autorizează să raportăm ideile sale la opera revoluţionară a celebrei scriitoare franceze", *op. cit.*, p. 406.

Scanned with OKEN Scanner

artă precum şi unele idei saint-simoniste aşa cum au fost prezentate în operele discipolilor.

Concepţia sociologică a lui Cezar Bolliac asupra „poeziei şi artelor" este ilustrată destul de complet de articolul său din 1846, *Poezia*. În acest articol el leagă originea poeziei de originea civilizaţiei — instinctul sociabilităţii împreună cu necesitatea a făcut ca oamenii să conveţuiască în „cete", astfel a apărut limba iar apoi poezia[4] — fără să ezite totodată, pe alocuri, să susţină că poezia ar fi „creat" sau „organizat" societatea şi religia. Aceste afirmaţii, care nici măcar nu sînt în perfectă consonanţă cu altele din acelaşi text, pot fi interpretate ca o încercare de a sublinia şi explica importanţa din trecut a poeziei prin consideraţii generale şi neriguroase — poezia presupune armonie iar armonia a creat societatea omenească, rezultă că societatea omenească este o creaţie a poeziei —, sau prin etimologii nu mai puţin speculative — organizarea societăţii înseamnă crearea ei dar poezia înseamnă la origine creaţie, deci organizarea societăţii este întîiul act poetic. Poezia ar fi creat şi divinitatea, zeii mitologici necesari organizării societăţii, în condiţiile cînd omenirea nu era pregătită pentru înţelegerea adevărului.

Este transparentă în această accentuare, antiteza romantică menită să lumineze necesitatea şi dimensiunile rolului social la care poezia trebuie să revină. Astăzi, spune Bolliac, poezia a devenit un lux al aristocraţilor, iar poeţii, care în antichitate erau „. . . ai populilor, iar nu ai castelor" au pierdut influenţa ce o aveau. Or, poezia trebuie să-şi recîştige locul iniţial şi să lucreze prin „toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conştiinţă: schimbarea a tuturor ideilor ce a avut pînă acum şi are astăzi omul despre lume".[5]

---

[4] pentru a desemna mai precis concepţia lui Bolliac în ceea ce priveşte „starea primitivă a omului" şi „formarea limbii" trimitem, după D. Popovici, la filosofia senzualistă a lui Condillac, *op. cit.*, p. 406.

[5] C. Bolliac, *op. cit.*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Sublinierea apăsată a rolului social şi politic al poeziei ne pune în faţa unei exagerări iluministe şi romantice care greu rezistă şi unui contraargument simplu: dacă rolul poeziei este într-adevăr atît de grandios pe cît se presupune, ea este aceea care şi-a pregătit şi produs situaţia actuală. Locul poeziei şi poetului apare hiperbolizat nu numai în raport cu societatea, ci şi faţă de celelalte arte şi ceilalţi artişti: poetul este geniul, artiştii sînt numai talentele; poezia este mai complexă decît artele şi acestea nu fac decît să o urmeze, astfel că, dacă poezia îşi va relua locul iniţial, de prim rang, artele frumoase vor cîştiga în demnitatea lor.

Dar acesta este numai un fir — cel preponderent ideologic, iluminist, romantic şi socialist utopic în evidenţierea misiunii revoluţionare sociale şi politice a poeziei — din ţesătura concepţiei lui Bolliac. Celelalte, mai teoretice, care ne interesează în fond aici, evidenţiază condiţionarea socială a poeziei şi, prin extensie, a artei. Vorbind despre importanţa poeziei în vechile civilizaţii, Bolliac atrage ferm atenţia asupra importanţei analizării raporturilor dintre societate şi poezie (artă): „Nimic nu este mai demn de studiat, mai demn de luat în consideraţie pentru un adevărat filosof decît acea influinţă reciprocă a poeziei antice asupra caracterurilor, religiilor, guvernurilor şi chiar viitorului populilor, şi aceea iarăşi a climatelor şi a caracterului omului asupra poeziei“[6]. Aici, ca şi în alte locuri, el situează poezia, în conformitate cu concepţia epocii, într-un lanţ destul de exact de determinări; altundeva hiperbolizează rolul poetului şi poeziei în „organizarea“ societăţii, le augmentează influenţa pînă la determinarea societăţii. Ceea ce rezultă este o pendulare între argumentarea teoretică, bineînţeles la nivelul acelui moment istoric, şi speculaţia ideologică asupra misiunii revoluţionare a poeziei care nu poate decît diminua coerenţa interpretării. Deci poezia influenţează — şi aici, în dimensiunile şi forţa acestei influenţe

[6] *ibidem*, p. 48—49.

Scanned with OKEN Scanner

se află exagerarea iluministă şi romantică — „asupra caracterurilor, religiilor, guvernurilor şi chiar viitorului populilor“ şi este influenţată la rîndul ei de climă şi caracterul oamenilor, şi, de asemenea, de evoluţia societăţii: „Este de observat că, cu progresul unei societăţi, cu progresul politic, cu progresul social, progresează fatalmente şi literatura unei naţiuni“[7].

Există prin urmare trei factori care condiţionează poezia. Clima este primul dintre ei: caldă şi paşnică în India a dus la o artă fantastică ş.a.m.d. Un altul este „caracterul“, în care D. Popovici vede o transcriere a termenului clasic de „rasă“. Într-adevăr, urmărind contextul, întrebuinţarea dată şi raportîndu-ne la concepţia generală a lui Bolliac un înţeles pur psihologic nu pare a fi de avansat, ceea ce nu înlătură, după părerea noastră, ipoteza unei nuanţe psihologico-sociale mai marcată decît în cazul rasei. Al treilea factor condiţionant este evoluţia societăţii: dacă în societăţile iniţiale poezia era orientată spre miraculos şi concret, într-o societate matură ea trebuie să acorde atenţie ideilor şi să devină pozitivă şi reală. Aceşti factori de mediu geografic sau social, ca şi alte caracteristici ale poeziei sînt, aşa cum demonstrează D. Popovici, notaţi sau transcrişi sub directa înrîurire a D-nei de Staël şi, uneori, a curentului saintsimonist, şi nu reprezintă o teoretizare originală a lui Cezar Bolliac. Dar introducînd în cultura românească aceste idei care aveau să ducă la teoria lui Taine el pregăteşte „spiritele române pentru receptarea sistemului marelui critic francez“[8] şi face operă de sociologia literaturii, putînd fi considerat ca primul ei reprezentant în România.

Deşi apărute sub acelaşi semn al misiunii sociale şi politice revoluţionare a literaturii, elementele de sociologia artei din gîndirea lui I. Eliade Rădulescu (1802—

---

[7] *ibidem*, p. 55.
[8] D. Popovici, *op. cit.*, p. 409; vezi şi p. 408.

Scanned with OKEN Scanner

1872) au o orientare diferită. Format şi prezent, la fel ca Bolliac, în contextul ideologic al generaţiei revoluţionare de la 1848 el reprezintă însă în cadrul curentelor artistice, clasicismul. De aceea ideile sale de sociologia literaturii se vor contura mai încet, vor apare mai tîrziu şi vor avea un alt mecanism de geneză decît cele ale lui Bolliac.

Urmînd accepţiunea care derivă termenul din „literă", Eliade Rădulescu definea, încă din 1829, „literatura" drept totalitatea cărţilor unei limbi, cărţile bazîndu-şi, după el, existenţa pe invenţia literelor şi alfabetului. Mulţi ani mai tîrziu va invoca argumentul potrivit căruia literele (alfabetul) traduc şi comunică mai fidel decît ideogramele sau hieroglifele „cuvîntul sau raţiunea umană". Sfera noţiunii de literatură este, din această perspectivă, extrem de extinsă cuprinzînd „cărţile ce tractă despre ştiinţe, arte şi măiestrie", adică toate publicaţiile care folosesc sistemul alfabetic de scriere, indiferent de domeniul de referinţă al conţinutului: agricultură, mineralogie, industrie, construcţii, istorie şi literatură (în sensul restrîns, de astăzi al termenului — beletristică: romane, poeme ş.a.)[9]. Se prea poate ca sfera noţiunii să pară astăzi exagerată, dar în epocă termenul de literatură este încă frecvent utilizat spre a desemna cultura sau ştiinţa, orice produse ale spiritului care folosesc scrierea alfabetică. Astfel îl foloseră Montaigne şi Voltaire, astfel îl folosea şi D-na de Staël, care a consacrat sensul restrîns, de artă literară, al termenului şi, în parte, acelaşi sens revine atunci cînd numim azi

---

[9] vezi în: I. Heliade Rădulescu, *Opere*, Ediţie critică cu introducere, note şi variante, de D. Popovici, Fund. reg. pentru lit. şi artă, Buc., 1943, vol. II, p. 450. Nota lui D. Popovici: I. Heliade Rădulescu pune ideea de „literă" în centrul noţiunii de literatură încă din 1829, analizînd în „Curierul românesc" nr. 17/1829 sonetul Pacea, al lui Iancu Văcărescu: „literatura nu poate să se nască decît din litere iar din slove nu poate ieşi decît slovirea". Perspectiva interpretării este latinistă.

Scanned with OKEN Scanner

bibliografia unui domeniu sau a unei probleme, „literatură".

Între literatură, astfel concepută, şi politică Eliade Rădulescu stabileşte în cursul unei conferinţe din 1867 o relaţie de egalitate[10]. Ce vrea să spună această egalitate? Nu este vorba aici în nici un caz de o identitate a sferelor: Eliade defineşte politica „ştiinţa ce se ocupă despre binele material şi moral al societăţii" astfel că dacă literatura „cuprinde în sine politica", „politica propriu-zisă nu cuprinde literatura întreagă". Mai degrabă decît că ar exista o suprapunere a sferelor, această egalitate tinde să releve o coincidenţă a funcţiilor: „literatura" tratează „despre cele de folos societăţii" şi contribuie la „binele material şi moral" al acesteia, suprapunîndu-se acţiunii politicii, fiind ea însăşi în acest sens politică sau, dacă preferăm expresia lui Eliade, egală în acţiune cu politica. Unul din aspectele acestui rol social al „literaturii", subliniat de Eliade, se concretizează în dezvoltarea limbii naţionale şi, prin aceasta, în autodefinirea naţiunii, formarea şi întărirea partiotismului. În ceea ce priveşte dimensiunile misiunii politice şi sociale a „literaturii" trebuie să repetăm constatarea făcută în cazul lui Bolliac: rolul produselor spiritului este amplificat pe măsura exagerării rolului „suprastructurii" în ideologia iluministă.

Este interesant de analizat mecanismul formării acestei concepţii despre acţiunea politică şi socială a „literaturii". Iniţial I. Eliade Rădulescu defineşte „literatura" numai prin criteriul formal al scrierii alfabetice. După 1848 el menţionează părerea saintsimonistă, potrivit căreia „literatura este totalul ideilor unei epoci", astfel că, limitele noţiunii rămînînd aceleaşi, la fel de vaste, primului criteriu i se adaugă un altul, de data aceasta de conţinut. Sub influenţa uneori clară, alteori ipotetică, dar foarte

---

[10] Conferinţa la Ateneul Român, din 10 decembrie 1867, publicată în broşură în 1868 (nota lui D. Popovici în I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner

probabilă a lucrărilor D-nei de Staël, vicontelui de Bonald şi ale lui Proudhon, Eliade transformă imperativul angajării culturii în opera de revoluţionare socială şi politică într-un criteriu al apartenenţei unui produs spiritual la sfera „literaturii". Nu vor aparţine literaturii unei naţiuni decît acele cărţi care „. . . de la invenţia alfabetului pînă astăzi, nu au tractat şi nu tractă decît despre binele şi mulţumirea societăţii, spre ameliorarea ei, spre perfecţionarea omului în cele individuale, în cele naţionale şi în cele guvernamentale". El condiţionează aprecierea socială şi naţională a oricăror lucrări de îndeplinirea unui rol social util şi pozitiv, consonant cu necesităţile epocii şi societăţii respective: „La orice naţiune ne-am uita, cărţile sunt considerate ca cel mai preţios al lor tezaur intelectual şi moral, şi această veneraţie spontanee n-ar putea veni dacă cărţile n-ar tracta despre cele de folos societăţii; toată cartea ce ar tinde spre a distruge iar nu spre a crea, spre a perverti oamenii, n-ar aduce decît oroare, şi departe de a intra în istoria unei naţiuni, n-ar fi decît o pagină neagră în istoria limbii în care s-a scris, scornul autorului ei şi al epochei acestui autor"[11]. Un produs spiritual care nu îndeplineşte comandamentul utilităţii sociale rămîne de domeniul individualului şi momentului — „„scornul autorului ei şi al epochei acestui autor" — şi nu poate pătrunde în domeniul cultural, al transindividualului şi tradiţiei istorice. Conturarea rolului politic şi social al „literaturii" rămîne însă unilaterală, concepţia conservatoare neîngăduindu-i lui Eliade decît surprinderea aspectelor de ameliorare, în cadrul societăţii existente, ale acţiunii acesteia.

Datorită sensului larg al termenului de „literatură", mai degrabă decît în faţa unor elemente de sociologia literaturii ne aflăm aici în faţa unor elemente de sociologia culturii. În raport însă cu întreaga operă a lui I. Eliade Rădulescu elementele de sociologia literaturii cîştigă prioritatea fiind mai frecvent abordate şi mai în detaliu

---

[11] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

tratate. Se poate, în primul rînd, reţine în definirea literaturii, în sensul restrîns al termenului, chiar rolul politic atribuit mai sus culturii — „literaturii“ —, deoarece între „tipăriturile unei limbi“ îşi găsesc locul şi „. . . cărţile de călătorie, romanţele însuşi istorice, ce ne arată societatea în toate mizeriile ei, unde vedem cu ochii şi pipăim cu degitul toate plagele omenirii şi care ne fac a simţi durerile şi suferinţele celor dezmoşteniţi; toate poemele mari în fine unde se creă idealele cele mai sublime, care ne fac a visa perfecţiunea, şi pînă în fine a o şi realiza;“[12]. În afara identităţii de rol politic şi social, Eliade pare — la fel ca în opera lui Cezar Bolliac întîlnim şi aici numeroase note discordante, reveniri şi afirmaţii insuficient de precise pentru a putea fi univoc interpretate — a stabili şi diferenţe între cultură şi literatură şi între genurile literare chiar. El pretinde „literaturii“ ca şi politicii, pentru îndeplinirea misiunii, de „a fi total aevea în adevăr, căci erorile, şi cele fără voie, fac a înapoia popolii şi îi ruină“[13], dar norma reproducerii realităţii sociale pare a conta numai pentru anumite genuri ale artei literare şi anume pentru cele în proză: „cărţile de călătorii“, romanele — „romanţele însuşi istorice“. În ceea ce priveşte poezia, „toate poemele mari“, Eliade exprimase, încă din 1832, rezerve faţă de formula vicontelui de Bonald, lansată în 1817, în *Législation primitive*, — „literatura este o expresie a societăţii“ —, căci dacă era dispus să accepte că elocvenţa arată societatea aşa cum este, şi poate fi, prin urmare, o expresie a societăţii, poezia care înfăţişează realitatea aşa cum ar trebui să fie nu ar putea fi o expresie a societăţii. Deci arta literară are acelaşi rol politic şi aceleaşi responsabilităţi iluminist accentuate, ca şi cultura, dar raporturile cu realitatea sînt diferite după gen — în cazul operelor în proză, la fel ca în cazul „literaturii“ (culturii, scrise, în general), norma este reprodu-

---

[12] *idem.*
[13] *ibidem*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

cerea fidelă, „total aevea în adevăr", a realităţii pe cînd în cazul poeziei realităţii i se opune idealul[14]. Faptul că I. Eliade Rădulescu situează poezia la începutul civilizaţiei şi acordă poetului rol de preot şi legislator, că stabileşte o legătură, la fel ca Bolliac, sub influenţa discipolilor saintsimonişti, între succesiunea genurilor literare şi funcţia lor socială diferită, pe de o parte, şi evoluţia, succesiunea epocilor de civilizaţie, pe de alta, şi că acordă climei, în spiritul „determinismului geografic", rolul de factor prim în viaţa unui popor întregesc imaginea elementelor de sociologia literaturii pe care le întîlnim în opera sa.

Analiza debutului preocupărilor de sociologia artei în România ne permite să trasăm cîteva din coordonatele genezei, valabile probabil şi în alte contexte socio-culturale şi interesante din prespectiva statutului epistemic al disciplinei. Să repetăm, mai întîi, că punctul de plecare în constituirea elementelor abordării sociologice îl reprezintă practica social-politică a momentului, concretizată de programul revoluţionar burghezo-democrat de la 1848 prin angajarea artei şi artistului în lupta politică şi socială. Radicalitatea mişcării şi programului revoluţionar din Muntenia, verificabilă şi în claritatea, frecvenţa şi forţa afirmării dezideratului angajării artistului în activitatea politico-socială explică în primul rînd, între diferiţii determinanţi de ce în operele unor gînditori din această provincie românească apar primele elemente de sociologia literaturii şi artei. Un alt punct de plecare, corelativ şi consonant în planul ideologiei artistice, dar asupra căruia, dată fiind diversitatea formelor de manifestare, n-am insistat din motive decurgînd din economia prezentei *Schiţe* . . . — îl constituie clişeele iluministe şi

[14] vezi şi D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Cartea Românească, Buc., 1935; am mai accentuat rolul ce revine invocării funcţiei sociale a culturii scrise şi artei literare în modificarea concepţiei lu Eliade în „*Literatura=politica*", în „Echinox", anul VI, nr. 8/august 1974, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

romantice, care gravitează în jurul imaginii „poetului educator" (pedagog, călăuzitor, moralist), a mesianismului poetic, a destinului poetului. Imaginile autoreflexive construite în aceste matrice au permis conştiinţei excerbate a poeţilor şi literaţilor de la 1848 stabilirea unor consonanţe cu imperativele social-politice şi naţionale (spre ex. pînă la gîndirea „rolului" de *poet naţional* şi conformarea la exigenţele şi consecinţele pe care le implică). Procesul formării conştiinţei de poet şi literat, a conştiinţei scriitorului, mediat de schimbarea extracţiei sociale a omului de litere de la pătura marilor demnitari şi boieri la clasele şi păturile mici şi mijlocii şi chiar sub acestea, este un proces paralel cu acela al genezei primelor elemente de sociologia literaturii. Calitatea şi consistenţa conştiinţei de literat, susţinută şi de funcţia autoreflexivă a clişeelor de mai sus, reprezintă un determinant substanţial al avansului în constituire pe care îl cîştigă sociologia literaturii faţă de sociologia altor arte, o comparaţie între textura teoretică a scrierilor lui Bolliac şi Eliade Rădulescu şi aceea a lucrărilor lui Dimitrie Berendei (1831—1883), care de o manieră mai stufoasă transcrie în domeniul arhitecturii şi artelor plastice tezele determinismului etnic şi istoric, fiind relevantă.

Misiunea social-politică a artei, mesianismul poetic, imaginea poetului educator, călăuzitor sînt, şi ne repetăm, numai puncte de plecare pentru geneza elementelor de sociologia artei. Aşa se face că, prezente în opera lui N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu ca o pregnantă exprimare a misiunii social-politice şi naţionale, iar în scrierile lui Gr. Alexandrescu, C. A. Rosetti, Gh. Asachi, V. Alecsandri ş.a., ca meditaţii pornind de la „destinul poetului" şi alimentate de „mesianismul poetic", asupra îndatoririlor de educator şi călăuzitor ale literatului, acestea rămîn generalităţi funcţionale şi normale în contextul ideologic paşoptist, dar nu şi elemente notabile de sociologia artei. Numai evidenţierea mecanismelor de susţinere a acestor generalităţi, analiza şi argumentarea lor prin intermediul instrumentelor teoretice oferite de ilu-

Scanned with OKEN Scanner

minism, filosofia hegeliană şi socialismul utopic permit apariţia unei abordări sociologice a artei. Dar şi acest travaliu este teoretic numai relativ la acel moment istoric, astfel încît paşoptişti întîrziaţi ca Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, N. Iorga ş.a. deşi cu o concepţie asupra artei apropiată de aceea pe care am tratat-o ca sociologică, nu mai putem spune că o reprezintă. Apăruse între timp o ideologie care permitea o teoretizare mai radicală şi mai deplină, în raport cu care ceea ce în momentul revoluţiei de la 1848 era teorie sociologică asupra literaturii şi artei, reintră în domeniul speculaţiei ideologice.

2. SOCIOLOGIA ARTEI CA FUNDAL TEORETIC AL „CRITICII ŞTIINŢIFICE"

Un al doilea moment în evoluţia sociologiei literaturii şi artei în România se constituie prin operele lui C. Dobrogeanu-Gherea, Raicu Ionescu-Rion, G. Ibrăileanu şi H. Sanielevici. Condiţionarea şi rolul social al artei continuă să se găsească în centrul efortului de teoretizare, numai că acum reprezintă miza unei cu totul alte perspective ideologice. Dacă în contextul ideologiei paşoptiste interesul se îndreaptă spre sublinierea efectului global, asupra întregii societăţi, a artei, de data aceasta intenţia este de a aprecia „influenţa" — şi cauzele acestei influenţe — diferenţiat, asupra fiecăreia din clasele şi păturile sociale şi, îndeosebi, asupra luptei istorice angajate între ele. Nici rezolvările teoretice nu mai urmează să servească în primul rînd argumentării unui manifest social-politic, ci, mai compacte şi mai coerente, întemeierii teoretice generale a unei activităţi angajate, analizei „efectelor" sociale şi de clasă ale „produselor" artei, într-un cuvînt „criticii ştiinţifice" împotriva „criticii metafizice".

În afară de schimbarea în configuraţia interesului ideologic pentru artă şi în scopurile demersului sociologic

Scanned with OKEN Scanner

o mutaţie structurală a intervenit şi în baza teoretico-ideologică a abordării: cu toate că rămîne încă foarte largă, cu deosebiri de arie şi conţinut mai mult sau mai puţin importante de la un gînditor la altul, este mai omogenă decît aceea a momentului paşoptist anterior, iar variantele în circulaţie ale „teoriei determinismului social "alcătuiesc partea preponderentă. Curentele de gîndire care predomină sînt, ca mărime şi importanţă, în primul rînd marxismul — C. Dobrogeanu-Gherea şi Raicu Ionescu-Rion fiind şi gînditori care au contribuit la răspîndirea marxismului în România — şi apoi poziţii sociologice şi de teoria şi critica artei pozitiviste sau din proximitatea pozitivismului. Această bază teoretico-ideologică a permis, spre deosebire de aceea a etapei anterioare a evoluţiei sociologiei literaturii şi artei în România, o formulare în termeni mai radicali şi mai diferenţiaţi a problemelor şi, în urma precizării statutului epistemologic al sociologiei, cîştigarea conştiinţei de sine a acestui demers teoretic ca abordare sociologică a artei.

Reacţia lui Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855—1920) împotriva esteticii şi criticii metafizice, a filosofiei artei, se încadrează într-o reacţie generală după 1870 a cărei urmare a fost constituirea în replică a unor estetici ştiinţifice. În cazul său latura constructivă a reacţiei împotriva „criticii metafizice" se compune dintr-o practică — „critica literară ştiinţifică, modernă", cum o numeşte el — şi dintr-o teorie în jurul căreia se cristalizează această practică, al cărui nucleu este o concepţie sociologică deterministă. Cu toate că deţine cea mai mare parte din spaţiul operei sale, practica acestui determinism sociologic în „critica literară ştiinţifică" şi polemicile care o apără şi o impun, ne interesează din prespectiva acestui studiu mai puţin decît conceptele şi teoretizările relaţiilor dintre estetic şi social, care pot fi asimilate unei sociologii a literaturii şi artei.

Scanned with OKEN Scanner

Programul „criticii ştiinţifice" bazată pe determinismul social este, succint redat, acesta: „Critica trebuie să răspundă după opinia noastră: de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră?"[1]. Descoperim menţionate aici două laturi ale demersului critic, just echilibrate de Gherea: un determinism dinspre societate spre creaţia artistică şi o condiţionare dinspre creaţia artistică spre societate, în raport cu gînditorii paşoptişti, care exagerau acţiunea artei asupra societăţii. Însă primei laturi îi este consacrată o singură problemă, pe cînd cea de-a doua este detaliată în problemele: influenţei sociale şi morale a literaturii (şi artei), forţei acestei influenţe şi mijloacelor prin care se exercită. Dincolo deci de justa proporţionare a relaţiilor dintre artă şi societate ca determinare şi influenţare, în dilatarea celui de-al doilea compartiment, în detalierea modului cum creaţia artistică condiţionează societatea, transpare atitudinea de critic militant care face o lectură ideologică artei, care este interesat de efectele sociale şi politice ale creaţiei artistice.

Realizarea acestui program al „criticii ştiinţifice" face necesar un model determinist al relaţiilor dintre social şi creaţia artistică. Modelul pe care Gherea caută să-l acrediteze are, în punctul iniţial, la bază unele idei estetice de circulaţie în critica literară şi artistică ce emană din curentul filosofic pozitivist — începînd cu Taine şi continuînd cu Georg Brandes, E. Hennequin, Emil Faguet, Jean-Marie Guyau — care sînt însă receptate personal, cu un accent particular pe social. Odată cu evoluţia concepţiei sale estetice, ideile de provenienţă pozitivistă se vor resorbi sau vor fi asimilate de forţa explicativă a modelului oferit de teoria marxistă a determinismului social, astfel încît putem afirma că Gherea nu a păstrat

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Studii critice*, E.P.L., Buc., 1967, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

în cele din urmă dintre ele decît pe acelea care subliniază rolul psihicului şi pot fi prelungite în direcţia unui determinism psihologic. Mai mult chiar, această evoluţie, trecerea de la un determinism sociologic eclectic la aplicarea determinismului marxist în teoretizarea relaţiilor artă-societate, după cum rezultă din comparaţiile cronologice intreprinse de Al. Dima, „s-a produs fără modele anterioare"[2], originalitatea gîndirii lui C. Dobrogeanu-Gherea fiind perfect comparabilă cu aceea a celorlalţi „critici marxişti" — Paul Lafargue, Franz Mehring, G. V. Plehanov.

Metodologic, modelul sociologic determinist pe care Gherea îl particularizează în domeniul relaţiilor dintre societate şi artă, jalonează pe nivele demersurile criticului: pentru a explica opera artistică trebuie să recurgem la „geneza cea mai apropiată" a ei, artistul, mai precis psihicul artistului; psihicul artistului trebuie raportat la psihicul cercului său şi al poporului său, care determină stările psihice ale celui dinainte, opera artistică fiind astfel pusă în legătură cu poporul; la rîndul său de „psihicul poporului" responsabil este „mediul social în care trăieşte" şi „întocmirile politico-sociale". În raport cu aceste nivele direcţia de mişcare a analizei poate urma pe aceea a determinării, sau pe aceea inversă acesteia. Direcţia inversă determinării, aceea care urmează o mişcare epistemică inductivă, i se pare lui Gherea mai potrivită „pentru analiza unei opere literare". Faţă de această direcţie este în alternativă o alta, indicată şi urmată de Taine, în *Istoria literaturii engleze:* de la configuraţia geografică şi rasă, la naţiune şi de la aceasta la poet, la analiza lui psihică. Dar „Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puţin sigură, suntem însă departe de a o nega după cum fac Brandes, Hennequin, Guyau, ci credem că şi drumul indicat mai sus duce la

---

[2] vezi Al. Dima, *Gherea în cadrul criticii ştiinţifice europene*, în *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, E.P.L., Buc., 1962, p. 278.

Scanned with OKEN Scanner

același rezultat și sunt cazuri cînd e mai potrivit decît cel dintîi"[3]. Ea este mai potrivită, preciza Gherea, atunci cînd obiectul studiului nostru are o semnificație mai generală decît aceea a unei opere artistice singulare, „cînd e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg". Este notabilă această prudentă și ponderată evaluare a alternativelor metodei tainiene, care survine probabil ca urmare a frecventării criticilor mai sus citați, deoarece una din sursele sociologismului vulgar, și anume cea metodologică, rezidă în aplicarea neriguroasă a acestei „căi deductive", în transformarea ei într-o simplă etichetare emfatică a operei, curentului literar sau a unei întregi literaturi. Cu o ușoară tristețe, în *Materialismul economic și literatura*, Gherea evidențiază tocmai această posibilitate de a închide „într-o formulă moartă" teoria marxistă a determinismului și de a rămîne, evitînd efortul unui travaliu care ar pune în lumină medierile, la o simplă legătură cu totul generală între „fiecare manifestare literară dintr-o anumită țară și epocă" și „structura economică". Am făcut acest excurs înainte de a detalia modelul pus în discuție, numai pentru a arăta că Dobrogeanu-Gherea se ferește de deductivismul plat, de determinismul generalizat, care ignoră medierile, că în tezele și setul de concepte cu care operează, în silogismele și argumentația sa sociologismul nu-și găsește locul, dimpotrivă, că el înclină spre o cale epistemologică inductivă. Sursa unor eventuale devieri de la această orientare, în măsura care există, ar trebui, deci, căutate în resorturile ideologice ale polemicii sau în unele carențe ale exercițiului critic al acestor teze și concepte.

Între instanțele pe care modelul determinist propus le oferă demersului „criticii științifice", Dobrogeanu-Gherea se va referi cu precădere la ultimul cadru — „mediul social în care trăiește" artistul și „întocmirile politico-sociale" — pentru a-și întemeia analizele sau explicațiile, ce-

[3] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

lelalte niveluri situîndu-se implicit, în perspectiva sa, în domeniul medierii. În evoluţia concepţiei sale el nu va uita niciodată să sublinieze rolul de mediator şi, relativ, de factor autonom, al psihicului artistului, dar se va îndrepta din ce în ce mai mult spre o raportare mai directă la cadrul social. Din nou, credem că nu avem de-a face cu o simplă eludare, ci, foarte probabil, cu o situaţie mai complexă: „critica ştiinţifică" are drept temei analiza societăţii şi analiza psihicului artistului, dar dacă în ceea ce priveşte sociologia Dobrogeanu-Gherea avea în marxism o teorie radicală şi sagace nu acelaşi lucru îl putem spune despre psihologie. Suplimentar, cum am mai atras atenţia, Gherea, de la debutul preocupărilor sale teoretice ierarhizase printr-o valorizare, cauzele: socialul era pentru el factorul hotărîtor, permanent, necesar, iar apariţia unor artişti talentaţi sau geniali, factorul spontan accidental. Factura abordării sale era configurată prin conjugarea unei propensiuni personale iniţiale — accentul pe social — cu o situaţie epistemologică concretă — absenţa unei teorii psihologice închegate şi operante — de o asemenea manieră încît împrejurările (condiţiile) sociale sau mijlocul (mediul) social sînt în mod normal în prim-planul teoretic. O ultimă etapă a evoluţiei concepţiei sale, după 1895, va marca cel mai înalt punct atins de elaborarea modelului determinist pe care îl propune tocmai prin concentrarea atenţiei asupra cadrului social. Printr-o interiorizare, o contragere a factorilor determinanţi exteriori, Gherea, în pragul unei concepţii moderne de sociologia artei, detaliază în structura creaţiei artistice trei elemente: estetic, individual şi social: „Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist, şi în sfîrşit partea socială, care mai ales e în legătură cu mediul economic al societăţei"[4]. Reluînd în anul următor, 1896, această formulă din perspectiva unor imperative

[4] *ibidem*, p. 577.

Scanned with OKEN Scanner

de cunoaştere, impuse criticii odată cu acordarea statutului ştiinţific — „Aci e nevoie de cunoaşterea psihologiei generale, de cunoaşterea *relaţiunilor economico-sociale ale epocei în care a apărut opera de artă*, de cunoaşterea fizionomiei morale şi intelectuale a feluritelor clase din această epocă“[5] — el utilizează pentru cunoaşterea „mediului economic“ (denominaţie deformată dar de circulaţie în epocă) termenul de „cunoaşterea *relaţiunilor economico-sociale*“. Acest concept de relaţii economico-sociale, care trimite la clase şi la relaţiile dintre ele ne dă măsura exactă a originalităţii şi, în consecinţă, a importanţei modelului determinist aplicat de Gherea în analiza creaţiei artistice, pe de o parte pentru că fixează procesul de asimilare şi aplicare creatoare a marxismului în acest domeniu, pe de alta, corelativ, pentru că exprimă definitiva distanţare de Taine şi de criticii pozitivişti. Distanţări şi apropieri care ne sugerează să plasăm evoluţia concepţiei sale de sociologia artei între doi poli, niciodată atinşi, adică niciodată integral realizaţi — Taine şi criticii şi teoreticienii pozitivişti mai sus citaţi la un pol şi aplicarea creatoare integrală a filosofiei marxiste la domeniul artei la celălalt pol — şi să localizăm modelul determinist pe care îl propune nu prin apropieri, care chiar dacă masive au şi un rest inefabil, ci prin distanţări. Aceste distanţări le defalcăm în rezumat şi pentru mai multă claritate pe două direcţii: Dobrogeanu-Gherea acceptă ca instanţe-ereditatea, evoluţia anterioară a familiei artistului şi, cu precădere, psihicul artistului, dar ia în considerare determinarea ereditară, şi, îndeosebi psihologică, precum şi problemele ridicate de relaţiile ereditate-educaţie, geniu-talent-înzestrare comună, doar pe planul analizei concrete, pentru fiecare caz individual în parte şi deci nu la nivelul şi în forma elaborată a unei teorii generale, punînd, în schimb accentul pe specificitatea socialului,

---

[5] apărut în 1896: *D. Panu asupra criticii şi literaturii*, *op. cit.*, p. 585.

Scanned with OKEN Scanner

centrînd explicaţia creaţiei artistice pe o „cauzalitate socială“ şi detaliind teoretic cadrul social al artei pînă la profunzimea conceptelor marxiste. Şi cealaltă direcţie relevă o despărţire la fel de netă de poziţiile sociologice pozitiviste şi o asimilare identică a tezelor marxiste: cînd Gherea analizează influenţele reciproce dintre artă şi religie în contextul clasicismului şi romantismului şi admite că religia poate influenţa arta după cum şi influenţa artei asupra religiei este posibilă — „fenomenele produse de aceleaşi pricini pot să aibă înrîurire unul asupra celuilalt“ — dar nu în domeniul produselor spiritului omenesc se află factorul hotărîtor ci „în *mediul economico-social al epocelor corespunzătoare*“[6]. Cu alte cuvinte, în sfera „suprastructurii“ pot exista intercondiţionări între diferitele compartimente, dar factorul hotărîtor comun rămîne de domeniul „bazei“.

Justa echilibrare între acţiunea societăţii asupra artei şi acţiunea artei asupra societăţii, între determinare şi influenţare, este mereu prezentă în opera lui Gherea, ca, spre exemplu, în situaţia următoare: „Şi aicea trebuie să ne înţelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societăţii; dar o dată produsă, arta la rîndul ei măreşte corupţia şi demoralizarea“[7]. Ceea ce nu-l împiedică, după cum se vede şi în citatul de mai sus, ca de altfel din programul fundamentării „criticii ştiinţifice“ chiar, să-şi concentreze atenţia de critic militant îndeosebi asupra influenţelor artei în viaţa socială. Noţiunea centrală în această a doua parte a programului său este „tendinţa“, care are în concepţia lui Gherea aproximativ acelaşi conţinut ca noţiunea de „idee în artă“ din estetica germană. Rolul său este de a reţine şi a contrage mecanismele determinării sociale ale creaţiei artistice într-o caracteristică a

---

[6] C. Dobrogeanu-Gherea, *Ceva despre clasicism şi romantism*, *op. cit.*, p. 151—152.

[7] C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitate şi morală în artă*, în *op. cit.*, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

operei de artă, de a oferi un reper orientării inductive a demersului sociologic gherist. „Tendința" operei de artă se opune atît tezismului cît și autonomismului esteticii metafizice, care au la bază o aceeași reprezentare a artistului-meșteșugar, producînd după libera sa voință în afara oricăror conexiuni cu socialul. Perspectiva „tendinței" operei de artă ne îngăduie să vorbim despre o tentă morală sau despre o „forță moralizatoare" fără ca prin aceasta să putem afirma că arta „în sine" ar fi moralizatoare, căci dacă „. . . lucrările cele mai artistice sunt în general moralizatoare" . . . „este de asemenea cu putință ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizatoare, sau nici de un fel nici de altul"[8]. Nici „tendința", nici „moralitatea "nu pot fi, după Gherea, exigențe ale teoriei deterministe, sarcina pur științifică fiind de a le constata și explica.

Întîlnim în opera lui Dobrogeanu-Gherea și începuturi ale unei sociologii a curentelor literar-artistice: clasicism, romantism, simbolism. Această direcție este importantă pentru noutatea ei în cadrul evoluției sociologiei literaturii și artei în România și pentru mărturia, în cazul simbolismului, deschiderii spirituale a acestui mentor al sociologiei românești a artei. Soluțiile pe care Gherea le va fi încercat vag vor fi reluate îndeosebi de Raicu Ionescu-Rion și de H. Sanielevici cu serioase accente polemice, de data aceasta în interiorul școlii sociologice.

Se spune că Lucien Goldmann, cunoscutul sociolog francez al artei, de origine română, ar fi intenționat să scrie un studiu despre Dobrogeanu-Gherea[9]; fără îndoială că originalitatea gîndirii acestuia, evidențiată în marea distanță teoretică străbătută de la amestecul tainean de determinism geografic și social la aplicarea marxismului în domeniul esteticii prin raportarea creației

---

[8] *ibidem*, p. 57.

[9] M. Brucăr comunică: „Nu lipsită de interes pentru noi este mărturisirea lui Goldmann, prin 1968, că intenționează să scrie o carte despre Constantin Dobrogeanu-Gherea", în *L. Goldmann și structuralismul genetic*, „Rev. de filozofie", tom 18, nr. 12/1971.

Scanned with OKEN Scanner

artistice la relaţiile economico-sociale a constituit îndemnul. Se mai pot găsi la o lectură atentă şi dirijată, în opera lui Dobrogeanu-Gherea, germenii unor probleme sau abordări care abia acum şi-au cîştigat statutul: anticiparea unei psihosociologii a artei prin sublinierea repetată a laturii psihice a creaţiei artistice, probleme ale comunicării estetice, ale circulaţiei operei de artă şi ale condiţionării esteticului de către aceste contexte particulare. În continuarea analizei noastre vom reţine mai ales faptul că, în istoria sociologiei literaturii şi artei din România, Dobrogeanu-Gherea a făcut şcoală şi că multe dintre trimiterile care se fac pentru a explica aspecte ale gîndirii lui Raicu Ionescu-Rion, G. Ibrăileanu şi H. Sanielevici, la autori străini ar trebui mai întîi raportate la opera acestuia.

Prematura dispariţie a lui Raicu Ionescu-Rion (1872—1895) ne împiedică de a considera definitive şi complete aserţiunile şi concluziile sale din cele cîteva articole şi studii scrise între 1889—1895. Faptul că gîndirea sa nu a ajuns să treacă de zona debutului justifică, ni se pare, suficient, receptivitatea la influenţele teoretice străine şi schematismul şi simplismul concepţiei estetice de pe poziţiile căreia pretindea, vizînd pe Gherea, o fixare categorică a rolului artei ca unealtă în lupta de clasă.

Aceasta fiind situaţia, cel mai bun procedeu pentru a-i evalua poziţia teoertică este de a-l raporta la concepţia lui Dobrogeanu-Gherea, de unde Raicu Ionescu-Rion reţine şi apără ceea ce i se pare esenţial. Astfel polemizează cu P. P. Negulescu, care reducea teoria şi „critica ştiinţifică" gheristă la proudhonism şi apără caracterul ştiinţific al „teoriei materialismului economic" (expresie deformată, asupra căreia am atras atenţia anterior): socialismul de azi diferă de socialismul utopic al lui Proudhon prin chiar această teorie, iar „Baza sistemului critic al lui Gherea fiind materialismul economic al lui *Marx* şi *Engels*, stă în inima chiar a întregii filo-

Scanned with OKEN Scanner

sofii ştiinţifice, la care a ajuns veacul nostru"[10]. Raicu Ionescu-Rion este aproape nu numai de baza ci şi de spiritul soluţiilor ultimului model determinist al lui Gherea. Fragmentul din studiul *Psihologia socială* ne furnizează următoarea schemă pentru modelul determinist pe care îl propune: relaţiile de producţie stabilesc individului un anumit loc în societate, „Această relaţie hotărîtoare naşte şi modul particular în care omenirea modernă s-a deprins a privi viaţa"; conştiinţa individului reflectă apoi realitatea din perspectiva acelui loc[11]. Relaţia individ-societate, în sensul acesta, este primordială în explicaţie; ulterioare în ierarhia modelului şi completînd-o sînt relaţia individ-cultură, individ-educaţie, adică influenţele culturale şi ale mediului proxim. Acest model sociologic determinist are o altă finalitate explicativă decît aceea de a fi aplicat operei de artă; şi anume serveşte unei sociologii a curentelor literare — romantism, decadentism, pesimism, în care Ionescu-Rion continuă dar şi dezvoltă direcţia iniţiată de Gherea. În particular, modelul explicativ sociologic este aplicat „pesimismului": relaţia ghid individ-societate — care defineşte în fapt poziţia de clasă şi raportează conştiinţa individuală la conştiinţa de clasă — îi serveşte lui Rion la întocmirea unui tabel al gradului în care diferite clase şi pături sociale sînt afectate de pesimism. Înregistrăm în acest punct o polemică în interiorul curentului de sociologia artei: Ibrăileanu ar lega prea strîns în explicarea pesimismului lui Eminescu sentimentele individuale de istoria clasei din care poetul făcea parte; or, Rion ţine să accentueze, determinantă este poziţia individului în structura socială imediată şi nu relaţia cu istoria clasei din care face parte. Curentele literare sînt formule ale exprimării neexclusive în epoca de origine, fiind posibilă coexistenţa mai multor direcţii. Publicul joacă un

---

[10] Raicu Ionescu-Rion, *Arta revoluţionară*, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 63.

[11] *ibidem*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

rol esențial pentru definirea unui curent, deoarece „influențează enorm" asupra sentimentelor pe care artiștii trebuie să le zugrăvească pentru a plăcea. De la o sociologie a curentelor artistice se trece la un program — pe care îl semnalăm ca inedit pînă la acest moment — de sociologia publicului consumator de artă, în acest caz de artă „pesimistă": „S-a vorbit destul despre artiști pesimiști, s-a analizat cu destulă adîncime influența lor asupra societății, dar s-a vorbit mai puțin despre acei care găsesc plăcere în operele pesimiste și care le sorb cu atîta nesaț. Aceasta e cu atît mai nedrept, cu cît această mulțime face însemnătatea fenomenului ce s-a numit azi curentul pesimist"[12].

O altă implicație importantă a modelului determinist avansat de Rion este atenția cu care consideră problemele psihologice ale artei. Aspectele psihologice ale receptării artei ar fi trebuit, probabil, să explice influența operelor de artă asupra publicului, analiza, în acest sens, a sonetului *Veneția* al lui Eminescu, pentru a stabili cum elementele estetice principale — imaginile, ritmul și rima — ne pot „schimba starea sufletească", ne fac „cu totul altfel de oameni cuprinși de cu totul alte idei și simțiri" servind ca exemplu[13]. Interesul pentru psihologic, existent și la Gherea și provenind din estetica și sociologia pozitivistă a artei, este la Rion în mod particular augmentat.

Și în ceea ce privește „tendenționismul" Raicu Ionescu-Rion este aproape, dacă nu de litera, cu siguranță de spiritul rezolvării gheriste. În cea ce-l privește, el încearcă o rezolvare din perspectiva specificului reflectării în știință și artă. La Rion, corespunzător noțiunii de „tezism" este „tendenționismul științific" sau „tendenționismul simplu", care este reducționist și rezultă din reliefarea unei singure idei dintr-un întreg complex. Alternativa lui, „tendenționismul" pe care l-am putea numi

---

[12] *ibidem*, p. 114.
[13] Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, în *op. cit.*,

Scanned with OKEN Scanner

artistic, se rezumă la zugrăvirea vieții reale, suficientă pentru ca arta să devină „o forță socială", să „producă schimbările morale, intelectuale și sociale, pe care noi le dorim din suflet"[14].

Pe detaliile reflectării realității sociale se sprijină și o încercare de tipologie a genurilor literare, care poate fi eventual reținută în idee, fiind discutabilă în aplicații (spre ex.: poezia este repudiată ca manifestare nefalsificată a sentimentelor claselor conducătoare).

Aceeași atitudine, de a reține ideea și nu exercițiul ei concret, este preferabilă pentru întreaga sa concepție, unde întîlnim numeroase înrîuriri cu rezultat adesea eclectic, exagerarea unor trăsături și un ușor dogmatism, toate acestea explicabile prin lipsa de maturitate teoretică a lui Raicu Ionescu-Rion, a cărui dispariție a reprezentat cu certitudine o pierdere majoră pentru sociologia artei din România.

Ceea ce caracterizează global activitatea de critic și teoretician al literaturii a lui Garabet Ibrăileanu (1871—1936) este încercarea de a practica o „critică completă". De aici orientarea spre o problematică diversă, dar imediat raportabilă la operele analizate și locul echilibrat — Ibrăileanu neputînd fi, în nici un caz, acuzat de sociologism — rezervat abordării sociologice a literaturii și artei.

În primele articole de critică literară, Ibrăileanu ia parte la polemica momentului, din jurul problemei „tendinței în artă". El reține distincția între „tendință" și „tezism" — în felul cum o stabilise Gherea —, dar o susține — așa cum procedase și Raicu Ionescu-Rion — printr-o infrastructură psihologică și cu idei care provin din gîndirea lui J. M. Guyau, Sully-Prudhomme, F. Brunetière, P. Stopfer, uneori din mai puțin citata doctrină taineană, dar care, totodată, erau „în atmosfera" epocii. O expresie sintetică a acestor idei și argumente întîlnim

[14] *ibidem*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

într-un articol ulterior, din 1906, *„Reproducerea" realităţii:* „Orice operă de artă, romanul ca şi poezia lirică, ca şi drama, este expresia unei concepţii asupra vieţii — . . ." . . . „. . . poetul nu numai *va percepe* realitatea conform cu temperamentul său, dar încă *va selecta*, va alege din realitate ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalităţii sale, *justificarea* sentimentalităţii sale"[15]. Încă de acum Ibrăileanu subliniază activismul subiectului — ceea ce va numi mai tîrziu cu un termen impropriu: „energetism" —, „tendinţa" în opera de artă fiind rezultatul operaţiei de selecţie în perceperea realităţii, impusă de aprecierea sau atitudinea artistului. Date fiind resorturile „aperceptive", temperamentale, ale „tendinţei" în artă, psihologicul contrabalansează explicativ sociologicul, accentul iniţial pus pe psihologie conferind elementelor de sociologia artei numai un loc între altele şi vădind, la nivel ideologic, îndepărtarea de poziţiile militante, reprezentate de Gherea şi Ionescu-Rion, şi apropierea corespunzătoare de o atitudine pozitivistă.

Elaborarea propriilor elemente de sociologia literaturii are loc însă, mai tîrziu, în condiţiile unei reconsiderări a doctrinei gheriste în numele opţiunii pentru o altă direcţie a analizelor. Dobrogeanu-Gherea, arată Ibrăileanu în portretul pe care i-l face în 1920, „a colorat concepţia deterministă a lui Taine" cu o puternică „doză de sociologie" şi a explicat prin mediul social, contrar de cum se crede, „numai tendinţele, idealul scriitorului, optimismul sau pesimismul, caracterul moral sau imoral". Însă „Raportul dintre operă şi mediu, Gherea l-a conceput prea mult ca un raport de cauzalitate — conţinutul operei ca efect al mediului — în loc să vadă în acest raport mai mult un paralelism aşa cum rezultă din teoria selecţiunii literare: un anumit mediu (mai bine zis, o anumită categorie socială şi temperamentală) îşi însu-

---

[15] Garabet Ibrăileanu, *„Reproducerea" realităţii*, în *Campanii*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 55—56.

Scanned with OKEN Scanner

şeşte anumite temperamente care-i convin"[16]. Alegerea unei alte direcţii a demersului sociologic în raport cu aceea a lui Dobrogeanu-Gherea, căci despre aceasta este de fapt vorba aici, reclamă o reformulare a problematicii legăturii dintre societate şi artă, legătură a cărei existenţă o argumentează, după Ibrăileanu, concordanţa dintre o anumită „vreme" şi anumite şcoli şi curente sau genuri literare, precum şi „paralelismul dintre conţinutul operei de artă şi caracterul poporului său, al epocii sociale sau al unei categorii sociale sau intelectuale". Chestiunea este de a şti dacă raportul dintre societate şi opera de artă este un paralelism sau un determinism iar dacă este determinism, cine este determinat, scriitorul sau publicul? În această reformulare a problematicii relaţiilor dintre social şi estetic şi în încercarea de a le da o soluţie distinctă, Garabet Ibrăileanu se bazează pe o concepţie care autonomizează pînă la separarea în sfere distincte instanţele care prezidează şi participă la creaţia artistică — esteticul, psihologicul, ereditatea, mediul, cadrul social unde trăieşte artistul. Urmarea autonomizării este că modelul interacţiunilor dintre opera de artă, psihicul artistului, ereditatea şi mediul social, model edificat sub sugestia biologiei darwiniste receptată prin intermediul teoriei lui W. James asupra relaţiilor dintre „omul mare" şi mediu, şi acea paralelă, a lui F. Brunetière, asupra operei scriitorilor şi a genurilor literare, nu propune şi nu acceptă decît o intersecţie conjuncturală între aceste instanţe, o „întîlnire "adesea întîmplătoare a tuturor factorilor. În linii mari această teorie a selecţiei este următoarea: scriitorul se naşte pesimist/optimist, cerebral/pasional, subiectiv/obiectiv etc. Înzestrarea sa psihică acţionează conform mecanismului evidenţiat mai sus, în cazul „tendinţei": *„va selecta,* va alege din realitate ceea ce" este în consonanţă cu înzestrarea congenitală temperamentală, ceea ce o justifică. O altă „selecţie"

---

[16] G. Ibrăileanu, *Dobrogeanu-Gherea,* în *Note şi impresii,* „Viaţa Românească", Iaşi, 1920, p. 153 şi p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

operează mediul social care receptează pe scriitor și — uneori numai —opera sa: dacă scriitorul se naște într-o lume înzestrată cu un fel identic de a simți, el „izbutește", opera sa este apreciată și gustată. Relația dintre „mediul" care selectează și scriitorii și operele selectate nu este atît de rigidă cît ar putea părea. Astfel, chiar dacă mediul se modifică iar gusturile și cerințele devin altele, „Sînt însă scriitori care se *conformează* împrejurărilor", punîndu-se în concordanță cu schimbările „mediului"., deoarece le lipsește o „facultate dominantă" și „Au mai multe însușiri sufletești în stare de echilibru"[17]. Scriitorii care corespund numai în parte exigențelor mediului nu sînt apreciați adecvat; scriitorii neapreciați se pot însă bucura de o glorie postumă dacă o generație ulterioară îi selectează.

Relația dintre artist și mediul unde se naște acesta nu este nici identică, nici tot atît de simplă ca relația biologică dintre „variația întîmplătoare" și mediul natural care o selectează, pentru că, spre deosebire de acesta, mediul social influențează în oarecare măsură scriitorul și este influențat la rîndul său de operele acestuia. Proporționalitatea în această din urmă relație, de influențare reciprocă a mediului și scriitorului, Ibrăileanu o stabilește în funcție de calitatea individului artist: un „om mare" modelează parțial mediul și este puțin influențat de el; scriitorii mici sînt influențați de mediu pînă chiar la modificarea temperamentului fără ca ei să poată exercita vreo acțiune asupra acestuia. Se pot descoperi la o analiză atentă și concretă în „teoria selecțiunii" idei care pot fi raportate la doctrina lui Dobrogeanu-Gherea sau Ionescu-Rion, dar trebuie să subliniem, Ibrăileanu, după 1908 îndeosebi, le reia fără radicalismul tinereții și sub beneficiul autonomizării, separării instanțelor procesului creației artistice. Și evi-

---

[17] G. Ibrăileanu, *Literatura și societatea, Introducerea* la *Opera literară a d-lui Vlahuță*, în *Opere*, vol. II, Ed. Junimea, Iași, 1972, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

denţierea fermă a determinării sociale a operei de artă din doctrinele anterioare este înlocuită, în fapt, cu explicarea fenomenului nu mai puţin social al succesului, al scriitorului de succes, astfel că, în primul plan, este situată acţiunea unui factor fenomenal, publicul, în vreme ce factorul esenţial de dincolo de fenomenul care îl manifestă, rămîne în umbră. Desigur, de-a lungul scrierilor sale Ibrăileanu nu uită niciodată să sublinieze rolul „psihologiei de clasă" şi a „raporturilor de clasă" numai că, nealimentat de radicalismul epocii şi generaţiei anterioare, el se pierde în eterogenitatea raporturilor dintre „mediul care selectează" şi „variabila, care este înzestrarea psihică a scriitorului".

Ridicînd la rangul de instanţă socială nu determinantă, dar discernatoare, publicul, „teoria selecţiunii" dă curs elementelor de sociologia publicului. Meritul lui Ibrăileanu în acest domeniu este acela de a nu fi considerat publicul ca o masă amorfă şi de a fi evidenţiat existenţa unei categorii care *dă tonul* în societate — clasă socială, alteori o categorie intelectuală sau o categorie care luptă pentru revendicări sociale sau naţionale —, care selectează de fapt. Alături de sociologia publicului, „teoria selecţiunii" oferă elemente şi pentru o sociologie a genurilor, şcolilor şi curentelor literare. Studiind şcolile, curentele, epocile literare, cu un cuvînt: *grupuri* de scriitori nu ne interesează, arată Ibrăileanu, originalitatea, factorul diferenţiator, ci ceea ce le este comun. Dar dacă „Ceea ce este comun unei întregi literaturi poate fi datorit rasei şi solului unei ţări" o epocă literară, cum este spre exemplu clasicismul sau romantismul francez, nu datorează ceea ce are comun rasei şi solului, ci unor împrejurări schimbătoare — condiţiile istorice şi mediul social[18]. În principiu mecanismul este identic cu cel analizat mai sus: genurile şi şcolile literare sînt definibile prin formule psihice temperamentale pe care „mediul" le selectează la fel ca pe artişti. Genu-

---

[18] G. Ibrăileanu, *Complectări*, în *Campanii* ... *op. cit.*, p. 85.

rile se bazează pe structurile temperamentale obiective sau subiective, iar şcolile, curentele literar-artistice pe formule psihice — clasicismul pe un psihic echilibrat, obiectiv, mulţumit cu prezentul; romantismul — dezechilibrat, subiectiv, nemulţumit cu realităţile; naturalismul — (schiţat aproximativ) dezechilibrat, subiectiv, mizantrop sau progresist; publicul — mai precis categoria care „dă tonul" în societate — le selectează, le menţin în interesul general, le reactualizează peste epoci în funcţie de propria formulă psihică temperamentală. Odată cu dezvoltarea civilizaţiei numărul şcolilor, curentelor sociale şi de idei, ca şi a categoriilor din structura publicului, care selectează şi promovează artiştii, genurile şi şcolile literare, cresc şi „producţia artistică" se diversifică. Un ultim aspect care ne interesează aici este schiţarea unor idei asupra originii specificului naţional: din păcate pentru a explica „ceea ce este comun unei întregi literaturi" Ibrăileanu revine la „momentele" tainiene, la rasa şi solul unei ţări.

Contribuţia lui Garabet Ibrăileanu la evoluţia sociologiei literaturii din România poate fi precis evaluată sub semnul „criticii complete" pe care a practicat-o şi a implicaţiilor teoretice consecvente — autonomizarea, parţializarea şi corelarea conjuncturală a instanţelor procesului creaţiei artistice. Aceste premise au permis preluarea şi schiţarea unor interesante idei în direcţia explicării succesului literar, dar au şi estompat, în acelaşi timp, rolul sociologiei literaturii, „teoria selecţiunii" conferind alături de social, o egală sau accentuată importanţă psihologicului, şi adesea biologicului şi chiar geograficului şi conjugînd toţi aceşti factori printr-un joc de consonaţe, ratări şi reveniri.

Între reprezentanţii acestei etape a evoluţiei sociologiei literaturii şi artei în România, Henric Sanielevici (1875—1951) pare a fi cel mai puţin preocupat intrinsec de fenomenul artistic concret: mai întîi, pentru că demersul său nu depăşeşte nivelul macroelementelor estetice — totali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea unei literaturi/culturi, curente şi şcoli artistice, stil — în a căror generalitate socialul şi ceilalţi termeni sînt imediat prezenţi, iar apoi, pentru că este confiscat de preocupări tangente domeniului, care se manifestă într-o erudiţie comparată de Călinescu, cu aceea a lui Hasdeu. Pentru scopurile noastre este suficient să spunem că putem raporta cîteva din ideile sale la H. Taine, G. T. Fechner, la C. Dobrogeanu-Gherea şi, credem că mai direct, la G. Ibrăileanu, speculaţiile sale psihologice şi antropologico-biologice putînd ocaziona trimiteri cu ramificaţii neaşteptate şi laterale[19].

Din observaţiile pe care le face doctrinei gheriste — „Gherea a vrut să aplice cu orice preţ concepţia materialistă a istoriei. Dar metoda aceasta e numai atunci indicată cînd vrem să lămurim diferitele faze de evoluţie ale aceluiaşi popor, cînd e vorba însă de caracterul general al unei întregi culturi, în opoziţie cu caracterul distinctiv al altor culturi, atunci nu concepţia materialistă ne va da cheia problemei, ci mediul geografic şi psihofiziologia de rasă"[20] — rezultă că Sanielevici nu contestă realizările acesteia, numai că optează pentru analiza altor caracteristici şi a altui nivel a fenomenului estetic şi pentru corelarea — neadecvată, din păcate, în felul cum o gîndea el — cu alte instanţe determinante. Punctul de plecare rămîne şi pentru concepţia lui Sanielevici, doctrina taineană, din care reţine pe un fond ideologic pozitivist, momentele „mediului" şi „rasei". Dar „mediul" încetează de a mai juca rolul pe care îl avea în concepţia „determinismului geografic" sau în cea a lui Taine fundamentînd numai explicaţia unor aspecte social-istorice între altele — spre exemplu „micimea statului pricinuită de configuraţia geografică". Accentul în explicaţie şi în ierarhia teoretică a factorilor cade pe celălalt

---

[19] influenţe din psihologia franceză: Malapert, Ribot, Fouillée, iar din psihologia germană: Wundt, Klages (după Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., Buc., 1968, p. 152.

[20] H. Sanielevici, *Cercetări critice şi filosofice*, ed. a III-a, Cultura Naţională, Buc., 1925, p. 179.

factor, „rasa", intenţia declarată a lui Sanielevici fiind de a-i preciza înrîurirea în „fenomenle sociologice" şi, prin aceasta, de a pune bazele unei „sociologii diferenţiale", sau a unei „psihologii diferenţiale", căci: „Starea noastră sufletească e hotărîtă în primul rînd de construcţia înnăscută a sistemului nervos, şi numai în al doilea rînd, de starea generală a organismului"[21]. O primă complicaţie în caracterizarea univocă a concepţiei lui H. Sanielevici provine din echivocurile termenului de „rasă": din interpretarea anumitor exemplificări şi aserţiuni mai ponderate şi mai prudente ar rezulta că rasa reprezintă o contragere a istoriei unui popor într-o diferenţă de ethos în raport cu alte popoare. În acest caz, antropologia, care, prin intermediul „psihologiei (sociologiei) diferenţiale" este fundalul teoretic al criticii literare, ar fi o teorie istorico-sociologică, iar sensul general al concepţiei estetice a lui Sanielevici ar fi sociologic. Dar mai probabilă, cel puţin pentru ultima perioadă a activităţii sale publicistice, pare a fi interpretarea care urmează tendinţa mai frecventă şi mai gros subliniată, de a situa antropologia printr-un salt teoretic, printr-o reducere a medierilor, direct în „biologia mamiferelor" şi de a-i fixa centrul explicativ în felul alimentaţiei şi în condiţiile climatice (se revine la vechiul înţeles al mediului). Astfel antropologia devine o construcţie speculativă, iar critica literară nu mai beneficiază de un fundal teoretic sociologic.

O altă complicaţie este ocazionată de prezenţa alături de instanţele determinante ale „mediului" şi, îndeosebi, „rasei", şi a „motivelor de mulţumire sau nemulţumire cu soarta proprie", care dau pe un plan mai vast, epocile de armonie şi solidaritate socială sau de nemulţumire şi dezagregare (motivul pozitivist al epocilor „organice" şi „critice") şi „interesele şi psihologia" unor clase şi pături sociale: rezultă astfel o pluralizare a instanţelor şi o eterogenizare a determinismului creaţiei

---

[21] H. Sanielevici, op. cit., p. 182—183.

Scanned with OKEN Scanner

artistice. S-ar putea introduce aici o oarecare ordine preluînd ideea lui Sanielevici — psihicul, „sufletul omenesc" se compune dintr-o „parte eternă" şi o „parte care aparţine societăţii" — şi considerînd că factorul rasei aparţine în această compartimentare, primei părţi, iar celilalţi factori, celei de-a doua. O sugestie în acest sens ne oferă şi complementaritatea stabilită de Sanielevici între perspectiva sa „antropologică" — şi pozitivistă — şi perspectiva sociologică — şi marxistă — a lui Gherea: prima se preocupă de „diferenţele" dintre popoare şi dintre literaturile şi culturile lor, a doua, de fazele din evoluţia unuia şi aceluiaşi popor; — şi reluînd —, prima de ceea ce este „etern" a doua de ceea ce este istoric şi social. Dar, cum se va vedea mai jos, H. Sanielevici practică în fapt o analiză eterogenă.

Problema anterioară şi exterioară studiului sociologic este tipologia şcolilor/curentelor literare, obiectivul lui Sanielevici fiind explicarea acestora şi transformarea istoriei literaturii într-o ramură a sociologiei. Pentru o „clasificare ştiinţifică" el atrage uneori atenţia asupra aspectelor genetice — „în strînsă legătură cu legea *producerii lor*" — alteori asupra celor comparative — „printr-un studiu comparativ al şcolilor literare din diferite ţări şi epoci"[22]. Între clasificarea în genuri, a căror caractere formale sînt mai vizibile şi care au, după Sanielevici, o importanţă ce nu poate fi neglijată, şi tipologia curentelor/şcolilor literare se stabilesc anumite corespondenţe: pentru clasicism cu genul epic şi dramatic; pentru romantism, cu genul liric; iar pentru realism, cu genul didactic (roman, satiră, pamflet). Nu trebuie uitat că această tipologie este abstractă şi vizează caracteristici generale: „Ţin să amintesc că denumirile de clasicism, romantism, realism au fost create pentru şcoli întregi, iar nu pentru fiecare scriitor

---

[22] H. Sanielevici, *Şcoli şi genuri literare*, în *Noi studii critice*, Socec, Buc., 1920, p. 217, şi: *Asupra clasicismului şi romantismului*, în *Cercetări* . . . op. cit., p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

în parte; ele urmăresc să fixeze tendințele generale pe care interesele și psihologia unor clase, le impun, fie direct, prin selecționarea scriitorilor, fie indirect, prin sugestiunea mediului — curentului literar al unei epoci"[23]. Mai trebuie să adăugăm că, din felul cum o utilizează Sanielevici, catalogînd în același curent literar scriitori din epoci istorice diferite, putem interpreta această tipologie ca aparținînd perspectivei receptării și nu momentului istoric de origine.

O schemă în linii precise a mecanismului determinării curentelor literare este greu de trasat și motivele au fost expuse mai sus. O primă variantă a constituirii curentelor literare implică, pe de o parte, clase și pături sociale: 1) active și mulțumite; 2) inactive; 3) active și nemulțumite, iar pe de altă parte anumite contexte social-istorice: epoci sau „faze" 1) de echilibru, armonie, 2) de dezechilibru, decădere, cînd clasa sau pătura socială pierde rolul central deținut anterior. Pentru a edifica infrastructura socio-istorică a curentelor literare cele două serii se combină astfel: în condiții de echilibru și armonie socială se constituie clasicismul, cu genurile epopeei și dramei; epocile de nemulțumire și dezagregare și păturile sociale inactive sînt suportul romantismului; realismul se sprijină pe dispoziția combativă a unor clase nemulțumite dar active. Altă variantă, teoretizată intens în ultima perioadă a evoluției concepției lui Sanielevici, corelează curentele literare cu structurile psihice ale unor tipuri „rasiale": clasicismul și genul epic cu *homo europaeus*, romantismul și lirismul cu *homo mediteraneus*, iar realismul și didacticismul cu *homo alpinus*. Dar dacă în planul aserțiunilor teoretice cele două variante sînt ușor de separat, ni se pare că la nivelul analizelor aplicate ele se întrepătrund cu diferite ponderi, efectele lor fiind mai greu de distins.

---

[23] H. Sanielevici, *Romantismul liric și romantismul epic*, în *Cercetări . . . op. cit.*, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

H. Sanielevici încheie şirul criticilor literari pentru care, mai mult sau mai puţin conştient, sociologia artei este fundalul teoretic şi garanţia caracterului ştiinţific al disciplinei proprii. Opera sa este, cu toate exagerările, importantă atît pentru această etapă, deoarece atrage atenţia asupra unor determinări complementare a creaţiei artistice şi dezvoltă sociologia curentelor artistice iniţiată de Gherea, cît şi, mai ales, pentru că face trecerea spre etapa următoare, unde sociologia literaturii şi artei devine una din disciplinele socio-umane şi intră în preocupările universitarilor.

Centrul istoric al acestei etape a istoriei sociologiei literaturii şi artei în România, ca şi a întregii gîndiri estetice a momentului, este polemica, atît de des amintită, dintre Maiorescu şi Gherea. Opoziţia dintre ei a acţionat de maniera unei centrifuge ideologice şi a obligat sedimentarea în concepţia estetică a tuturor celor angajaţi sau numai antrenaţi de ea, a elementelor de sociologia literaturii şi artei într-un strat mai profund sau mai superficial, mai larg, pînă la masivitate, sau mai îngust, pînă la absenţă. Reacţia celor care au intrat în acest cîmp de tensiune a fost diferită: în mare, de o parte şi de alta s-au conturat poziţii unde o rectitudine adesea nepracticată efectiv a luat locul eclectismului (în sensul bun al cuvîntului) domeniilor şi disciplinelor care fac fundalul teoretic al practicii criticii; alteori poziţii dintr-o tabără au fost inhibate de cele ale taberei adverse şi n-au fost duse pînă la capăt, pînă la ultimele consecinţe. În afara reducerii pe moment a poziţiilor lui Maiorescu şi Gherea la apărarea „autonomiei" sau „eteronomiei" esteticului, cu titlul de ipoteză şi sub rezerva unei analize aprofundate, efectele liniilor de forţă ale polemicii pot fi recunoscute şi în cazurile altor critici sau gînditori. Astfel, mai puţin cunoscutul Anghel Demetriescu (1847—1903), influenţat net de Taine, inhibat probabil de ideologia junimistă, se opreşte în faţa aspectelor pronunţat sociologice ale doctrinei acestuia, interesîndu-se

doar de „caracterul dominant" și schițînd o relație în termeni generali a „personalității" cu societatea timpului ei. În ceea ce-l privește pe G. Ibrăileanu, perioada radicalismului său și a accentului pe sociologia literaturii se suprapune peste aceea a polemicii, ulterior ideile sale vor deveni mai conservatoare și se vor centra pe estetic. Deși a participat la polemică de partea lui Maiorescu, P. P. Negulescu (1872—1951) cedează dincolo de marginea strictei consecvențe, la tentațiile investigațiilor psihologice și chiar sociologice. Aceeași ipoteză s-ar putea aplica, cel puțin odată cu altele, spre a explica distanța ce separă estetica „autonomistă" de teoria cu vădite laturi sociologice, a culturii, a lui Eugen Lovinescu (1881—1943) ș.a.m.d.

În generația următoare motivele ideologice care au făcut din baza „metafizică" sau „științifică" a criticii literare o miză a confruntării au încetat să acționeze cu o forță identică și, odată cu stingerea polemicii, fundalul teoretic al practicii criticii n-a mai fost un loc privilegiat al dezvoltării sociologiei literaturii și artei. Critica literară și artistică a continuat și continuă însă să întrețină în fundamentele sale, care o informează teoretico-ideologic și o orientează metodologic, o latură sociologică, pe care, în funcție de stilul personal, criticul o etalează sau nu; continuă chiar să existe o critică sociologică a cărei metodologie preponderentă rămîne practica teoretică a sociologiei artei. Dar ceea ce s-a schimbat este faptul că, în general, critica, precum și varianta ei sociologică, au încetat să contribuie în principal la dezvoltarea acestei practici teoretice, mulțumindu-se să asimileze produsul sociologiilor sau filosofiilor sociale cu care fac aderențe ideologice; totodată, analizele aplicate ale sociologiei literaturii și artei au depășit factura criticii literare sau artistice care le caracteriza înainte. În felul acesta locul privilegiat al evoluției sociologiei literaturii și artei a devenit o altă zonă culturală.

Scanned with OKEN Scanner

3. SOCIOLOGIA ARTEI CA DISCIPLINĂ SOCIO-UMANĂ

Punctul velic al dezvoltării sociologiei literaturii şi artei s-a situat, după cum s-a văzut, în afara sociologiei generale: ea a apărut în proximitatea ideologiei revoluţionare paşoptiste — fiinţînd elemnetar, ca argumentare a imperativului angajării social-politice a artistului şi a artei sale — şi a continuat prin a fi, îndeosebi, metodologie de „lectură" a „criticii ştiinţifice". Odată cu a treia etapă a istoriei sale în România sociologia literaturii şi artei nu se mai dezvoltă în marginea altor practici, ci, pentru a folosi un termen hegelian, „revine la sine", devine ea însăşi parte a unei practici mai vaste, ca ramură a disciplinelor socio-umane. Aceasta nu înseamnă că interesele ideologice sau cele metodologice, ale „criticii ştiinţifice", încetează de a fi reprezentate de sociologia literaturii şi artei, ci că, de data aceasta, ele sînt mai ferm mediate şi rezolvate de interesul teoretic pentru artă, care emană din atitudinea teoretică faţă de artă şi ale cărui motive le-am invocat la începutul acestei schiţe . . .: aceasta, cu toată corelaţia existenţială cu primele două, trece pe primul plan.

La fel de caracteristică şi semnificativă este modificarea interesului faţă de creaţia artistică: dacă pînă acum investigaţiile care vizau arta aveau ca miză efectele social-politice ale operei de artă, tendinţa care se manifestă începînd cu acest moment este de a descoperi, în fenomenul artistic, societatea de origine sau receptoare, iar în „consumatorul de artă", omul, membrul acestor societăţi.

Aceste schimbări se reflectă în creşterea nivelului de abstractizare — prin subordonarea, spre exemplu, la sociologia generală — şi în trecerea, în analize sau studii, de la factura criticii la aceea a „istoriei sociale" a literaturii şi artei.

Mutaţii mai pot fi constatate în planul relaţiilor cu diferitele doctrine şi domenii apropiate ca problematică (lista referinţelor fiind imensă: de la E. Durkheim, G.

Simmel, M. Weber, . . . pînă la contemporanii L. Goldmann, R. Escarpit ş.a.m.d., iar discernerea între cele majore şi cele curente putînd ocaziona ea însăşi un studiu, nu insistăm) unde apare noua tendinţă spre interdisciplinaritate, precum şi în planul ideologic, unde marxismul cîştigă ascendenţă asupra pozitivismului.

În fine, un ultim aspect important al acestei etape, care începe la sfîrşitul primului război mondial, este faptul că sociologia literaturii şi artei, fără a deveni o disciplină universitară propriu-zisă, o „conferinţă" sau un „curs" universitar, începe să fie apanajul universitarilor. Între proiectele, tratatele şi cercetările care au anticipat sau anturat aceste preocupări se cuvin amintite cele ale lui Ştefan Zeletin (1882—1934) — care, între altele, în 1923, cel puţin schiţase proiectul unui studiu: *Substratul economic în romanul grec*[1] —, ale lui Petre Andrei (1891—1940) — pentru atenţia acordată sociologiei culturii şi artei în *Sociologia generală* (1936)[2] — şi ale lui Constantin Brăiloiu (1893—1958) — a cărui etnomuzicologie este totodată o sociologie a muzicii, a folclorului[3]. În acest climat s-au afirmat preocupările majore de sociologia literaturii şi artei lui M. Ralea, Al. Claudian şi T. Herseni.

---

[1] după C. Papacostea, *Ştefan Zeletin*, în „Revista de filosofie", vol. XX, nr. 3/1935: unde urma să cerceteze „. . . care era caracteristica economico-socială a lumii din care şi-au luat fiinţă aceste romane de aventuri cu bază erotică", p. 238.

[2] vezi şi reeditarea: Petre Andrei, Sociologia generală, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1970, p. 196 şi următoarea.

[3] este vorba despre: C. Brăiloiu, *La vie musicale d'un village. Recherches sur un repertoire musicale paysan (Drăguş-Roumanie, 1929) Essais de sociologie musicale, Paris*, 1960, după E. Comişel, în *Prefaţa* la C. Brăiloiu, *Opere*, Ed. Muzicală a Uniunii Comp., din R.S.R., Buc., 1967, p. 13. Studiul este — după H. H. Sthal, în *Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului*, în „Rev. de Etnografie şi folclor", nr. 3/1966 — urmarea campaniei de monografie sociologică la care a participat în 1928 în satul Fundul Moldovei, şi a continuării cercetărilor însoţit de elevii săi şi în contul propriei discipline, la Drăguş, între 1929—1932.

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristicile generale ale etapei par a fi însă mai degrabă contrazise decît ilustrate de opera lui Mihai Ralea (1896—1964). Asociaţiile splendide, dar adesea insolite între contexte, personalităţi, motive ştiinţifice şi teme de meditaţie filosofică, ceea ce s-a numit „orgia de idei", nu par să îndreptăţească presupoziţia înclinaţiei spre rigorile construcţiei teoretice, ci evidenţiază o febrilitate uşor impresionistă a spiritului. Iar atunci, cînd odată cu *Cursurile de estetică*, cu *Definirea* şi apoi *Explicarea omului*, aptitudinea construcţiei teoretice nu mai poate fi negată, constatăm totodată orientarea spre o „antropologie filosofică" centrată pe „fenomenul primar" al amînării, mai degrabă decît spre sociologie, în abordarea artei. Dar, cu condiţia de a nu pretinde unui gînditor a cărui marcă este polifonizarea instanţelor determinante ale creaţiei artistice altceva decît paritate — şi numai uneori cînd este într-adevăr cazul, preponderenţa — socialului în raport cu ceilalţi factori — biologicul, psihologicul, antropologicul, esteticul —, de a căuta ideile de sociologia artei acolo unde se găsesc şi de a le lua ca atare, împotriva acestor aparenţe M. Ralea continuă seria sociologilor români ai literaturii şi artei.

Pentru a da consistenţă acestei afirmaţii trebuie să examinăm îndeaproape şi să înlăturăm două obiecţii, între care prima se referă la absenţa din concepţia lui Ralea a unui model determinist al creaţiei artistice cît de cît ferm, iar a doua la inconstanţa şi rarefierea temelor de sociologia artei odată cu evoluţia gîndirii sale estetice.

Sursele modelului determinist, precum şi caracteristicile sale, trebuie căutate în tezele corespunzătoare (şi în implicaţiile lor) ale şcolii sociologice durkheimiste, în climatul căreia s-a format M. Ralea. Îndeosebi două din consecinţele tezelor durkhemiste fixează limitele între care se situează teoria determinismului social a lui Ralea. Cu toată „obiectivitatea" „faptului social", în care se poate vedea o tangenţă la sociologia marxistă, doctrina lui Durkheim nu face prin aceasta decît să separe „conştiinţa individuală" de „conştiinţa colectivă" şi să con-

Scanned with OKEN Scanner

sidere pe cea din urmă definitorie, sub anumite aspecte, pentru grupurile sociale. În termeni marxişti am putea spune că analizele se limitează la domeniul „suprastructurii", sau că acţiunea „bazei economice" este înregistrată numai ca acţiune a elementelor „suprastructurii"; oricare ar fi alternativa aleasă, urmează că zadarnic am căuta o apropiere de teza marxistă a corelaţiilor dintre „bază" şi „suprastructură". În aceste limite funcţionarea mecanismului determinist respectă caracterul de „totalitate emergentă" a societăţii, principiul că „numai socialul explică socialul", iar în planul „fiziologiei sociale", a raporturilor dintre conştiinţa individuală („faptele psihice") şi conştiinţa colectivă („faptele sociale"), „primele sînt materia nedeterminată pe care factorul social o transformă". Aceste aspecte ale sociologiei durkheimiste constituie axele pe care rulează analizele de sociologia artei ale lui M. Ralea. În primul rînd el îşi îndreaptă atenţia constant — şi nu numai odată cu *Definirea omului* (1928), mai apoi reluată ca *Explicarea omului* (1946) prin intermézzo-ul cursului de *Antropologie filosofică* (1942—1943) — „asupra suprastructurilor societăţii omeneşti, asupra ceea ce constituie realitatea sufletească a omului, manifestată prin morală, artă, religie etc"[4]. Continuînd şi cealaltă linie, el va privi domeniul „suprastructurilor societăţii omeneşti" din perspectiva parităţii şi interdependenţei acţiunii factorilor sociali şi va considera eronată ideea marxistă a preponderenţei „factorului economic". Ulterior, tot sub sugestie durkheimistă, Ralea va preciza că marxismul oferă comprehensiunea societăţilor capitaliste înaintate, dar că în societăţile anterioare instanţele religioase şi morale sînt predominante. În ceea ce priveşte conştiinţa individuală, cu caracterul ei dinamic de complex de tendinţe, ea este condiţionată, supusă presiunii „mentalităţii colective" a grupului — sau grupurilor — din care subiectul face

[4] M. Ralea, *Scrieri*, vol. I, *Explicarea omului*, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

parte, în sensul unui „apriorism psihologic și sociologic". Suplimentar, vine să se așeze peste acest strat inițial durkheimist influența neospiritualismului francez (Ch. Renouvier, E. Boutroux), care accentuează caracterul conjunctural al relațiilor între factorii sociali, psihologici, antropologici, biologici, estetici și care este receptat prin atitudinea teortică antimecanicistă și antipozitivistă.

Aceste fațete multiple ale concepției lui M. Ralea, sprijinite de predispoziții temperamentale și poziții politico-ideologice — N. Tertulian explică permeabilitatea ideologică față de doctrinele de mai sus prin „radicalismul «de stînga» burghezo-democratic" conjugat cu „exaltarea drepturilor și libertăților individuale"[5] — limitează de la început, fără a exclude, căutările noastre în direcția elementelor unui mecanism ferm al determinismului social al creației artistice. Rămînînd în domeniul „suprastructurii" el nu va putea da seamă decît de corelații fără îndoială determinante, dar, care, derivînd din relativa autonomie a acestei sfere, sînt totodată secundare. Iar atunci cînd teoria succesului ca sancțiune socială premială, o altă influență durkheimistă, se va fi definitivat, caracterul de corelație exterioară și conjuncturală al legăturii dintre o anumită structură socială și anumite opere artistice sau culturale va deveni mai pregnantă. A doua obiecție ridică problema articulării diferitelor perioade ale evoluției concepției estetice a lui Ralea: dacă în perioada de la debuturi pînă în jurul anului 1927 socialul pare a fi centrul de gravitație al creației artistice — fără, bineînțeles, a uzurpa rolul esteticului, psihologicului și biologicului —, ulterior, cînd începe elaborarea unor Cursuri universitare de estetică, rămîne valabil acest loc? O redozare și recorelare a acțiunii factorilor angajați de concepția lui Ralea în fenomenul artistic are cu siguranță loc de la o perioadă la alta, dar fără a aduce o prejudiciere rolului socialului. „Elementul estetic stă

[5] N. Tertulian, *Mihai Ralea — gînditorul*, Prefață la M. Ralea, *op. cit.*, p. XIV.

Scanned with OKEN Scanner

pe planul întîi dar nu realizează ultima esență a operei de artă", iar „principiul autonomiei estetice", irealizabil în mod absolut, „este folositor pentru că reprezintă un efort tendențional, necesar degajării fenomenului estetic de orice fel de subordonări, pentru a fi astfel posibilă fondarea esteticii ca știință autonomă și cu o metodologie proprie"[6]. În ceea ce privește metodologia esteticii, ea realizează în plan epistemologic ceea ce reprezintă în planul ontologic modelul determinist: sinteza unei pluralități de metode — impresionistă, subiectivă, obiectivă, sociologică, fenomenologică — Ralea neprivilegiind nici una, dimpotrivă, în raport cu cea sociologică. Chiar în perioada cînd gîndirea lui Ralea stă preponderent sub semnul „antropologiei filosofice" și cînd definirea omului sub specia „amînării" rămînînd la opoziția om-animal (natură), nu dă suficientă atenție social-istoricului, alternativa sociologică în abordarea artei rămîne complementară, nefiind exclusă. Ipoteza complemetarității antropologiei și sociologiei în explicarea artei se verifică și prin împrejurarea că cele două abordări sînt formulate aproape în același timp și în cadrul aceluiași Curs de esteică de la Universitatea din București — *Antropologia filosofică* între 1942—1943, iar *Teoria succesului*, care sintetizează pe o anumită latură concepția de sociologia artei a lui Ralea, în acel moment, între 1943—1944 — și reprezintă nu elementele unei opțiuni ci ale unei combinații metodologice.

Întrucît nevoile de sinteză au armonizat și sistematizat ceea ce altundeva era tratat după necesitățile eseistice ale momentului sau temei, osatura concepției de sociologia literaturii și artei a lui Mihai Ralea o putem cel mai bine reconstitui prin suprapunerea și interferarea capitolelor ce au ca materie această temă, din cursurile universitare de estetică: *Condiționarea sociologică a operei de artă* din partea B. *Estetica specială* (1927—1928) și

[6] M. Ralea, *Prelegeri de estetică*, E.Șt. Buc., 1972, p. 60 și p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

capitolele: IX. *Metoda sociologică*, XLIII. *Arta ca instituţie* şi XLV. *Evoluţia artei*, din *Estetica generală* (1941—1942)[7]. Programul său pentru o sociologie a literaturii şi artei este vast şi are o factură modernă, cuprinzînd următoarele secţiuni: condiţionarea socială a artei se subdivide într-o „statică "şi o „dinamică" a fenomenului analizat; prima dintre cele două urmează să analizeze influenţele sociale asupra creaţiei artistice după cum au ca bază „structurile sociale sau funcţiile sociale" şi influenţa artistului şi a operei sale asupra societăţii: celeilalte secţiuni îi este rezervat studiul genezei artei (în colaborare strictă cu estetica generală), motivele şi legile evoluţiei ei. Locul sociologiei între disciplinele care colaborează la „estetica specială" sau la metodologia esteticii se precizează dacă ţinem seama că, pentru Ralea, „Opera de artă e produsul influenţelor biologice, psihologice şi sociale. Numai din unirea acestora este posibilă apariţia operei de artă. Fie prin originea ei, fie prin scopul ei, căci se adresează unui public, opera de artă are, oricum, un caracter social"[8].

Atunci cînd analizează problema influenţelor socialului asupra artei, în virtutea accentului caracteristic durkheimist pe social, Ralea consideră vagă noţiunea tainiană de „mediu" şi, acceptînd numai o diferenţiere în „mediu social" şi „mediu estetic", inutilă distincţia între mediu, moment istoric şi rasă dacă este vorba în cazul lui Taine, despre „mediu social". Mai tîrziu el se va exprima mai precis, preferînd să vadă sursele condiţionărilor sociale ale creaţiei artistice în „structurile sociale sau funcţiile sociale". Între elementele structurii sociale, Ralea acordă un loc însemnat claselor sociale — fiecare clasă creîndu-şi o artă şi genuri specifice ş.a. —, dar acesta se estompează prin absenţa unei înţelegeri profunde a originii, naturii şi rolului social al acestora. În schimb rolul naţiunii este mai adecvat reliefat, chiar dacă şi aici, consecvent con-

---

[7] editate în: M. Ralea, *Prelegeri de . . ., op. cit.*
[8] *ibidem*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

cepţiei sale, el rămîne la o definiţie unilaterală, prin factori preponderent spirituali. Naţiunile sînt „societăţile firești în care trăim"; o naţiune se defineşte „prin grupul de valori în care crede şi care constituie idealul său cultural". Acţiunea factorului etnic se realizează prin dialectica dintre „expresia individuală şi expresia socială", dintre specificul personal şi comunul social. „Reiese de aici că etnicul e, cum se zice în termeni filosofici, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea dar şi sociabilitatea, însemnînd un maximum permis de individualism şi un minimum de adaptare socială"[9]. În fine, între elementele structurii sociale, Ralea analizează şi legăturile dintre anumite genuri şi arte şi stadiile altei forme de comunitate umană, care este familia. Nota comună a acţiunii elementelor structurii sociale asupra artei constă în aceea că mecanismul ei se rezumă la medierea şi forţa coercitivă a „mentalităţilor colective" asupra conţinutului şi formei operei de artă.

Funcţiile sociale — moda, imitaţia, tradiţia, constrîngerea sînt exemplele oferite sub această categorie — influenţează şi ele arta. Moda este, după Ralea, produsul unei personalităţi sau unor grupuri restrînse şi se răspîndeşte prin imitaţie în mase largi. Moda creează noi „genuri de artă şi valori", promovează noutatea, reversul în negativ al acţiunii ei fiind substituirea valorii de către noutate. Tradiţia se opune modei şi este mai ales de domeniul artei populare, iar constrîngerea sau absenţa ei caracterizează acţiunea exercitată de regimurile politice. În afara structurilor şi funcţiilor sociale, „influenţează arta fie în ceea ce priveşte conţinutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce priveşte tehnica formală" fenomenul religios, cel economic, cel politic şi cel juridic. Analiza legăturii artei cu aceste alte manifestări ale

---

[9] M. Ralea, *Expresie individuală şi expresie socială în artă*, în *Scrieri din trecut*, vol. I, *În literatură*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, p. 225; vezi şi *Etnic şi estetic*.

Scanned with OKEN Scanner

societății nu depășește cu nimic granițele concepției, influența „fenomenului economic" fiind spre exemplu urmărită sub aspectele inexistenței unei corelații nete între „eflorescența" artei și „prosperitatea economică", a organizării muncii ca una din originile artei, a profesiunii și mijloacelor de subzistență ale artiștilor, a raportului dintre artă și lux, dintre artă și colecționari, deci eterogen și nesistematizat. De altfel, chiar dacă înțelegem prin aceste fenomene — numite altă dată manifestări, sau, cu mai multă precizie poate, funcțiuni — sociale sinteza unor tipuri majore de conduită, așa cum face sociologia timpului, și chiar după situarea lor de către Ralea, pentru mai multă claritate în domeniul „suprastructurii" ele rămîn insuficient definite și dau senzația importului lor dinspre antropologie. „În afară de studiul influențelor, metoda sociologică mai poate aborda și studiul sancțiunilor estetice. Publicul sancționează opera de artă, fie pozitiv, prin premii, fie negativ, prin blam, prin oprobriu. Artistul este ales dintre alții, este selecționat, după cum are sau nu afinități cu societatea în care trăiește"[10]. Această sociologică „teorie a succesului", care alături de antropologico-filosofica „teorie a amînării" constituie în final cei doi poli ai concepției lui Ralea, se sprijină în fapt pe o circumscriere a operei de artă care îi pune în lumină ceea ce se numește astăzi „deschiderea" sau „polisemia" operei: „Opera de artă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea autorul ei" și această bogăție de intenții și înțelesuri îi garantează viabilitatea, supravețuirea[11]. Rolul publicului, care este „o umanitate" față de atrist, un individ, este de a generaliza și îmbogăți mereu opera de artă, de a „O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi", de a da „viață și posteritate artei"[11a]. Cu deosebirile produse de inter-

[10] M. Ralea, *Estetica generală*, în *Prelegeri* ..., *op. cit.*, p. 146.
[11] M. Ralea, *Despre critica literară*, *în Scrieri din* ..., *op. cit.*, vol. I, p. 128.
[11a] *ibidem*, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

venţia rezumărilor şi selecţiilor, de legendele şi etichetările care reflectă rolul publicului, posteritatea „se conduce după aceleaşi legi", adică după corespondenţa dintre operă, autor, pe de o parte, şi gustul din acel moment al publicului, pe de alta. Această interesantă sociologie a publicului, dezvoltată de Ralea dinspre fenomenul social al succesului, nu uită că publicul nu este omogen şi că, pe moment, „ceea ce aprobă sau dezaprobă creaţia artistică este elita clasei dominante".

Felul cum, pînă aici, au fost tratate condiţionările sociale variate ale creaţiei artistice arată cît de greu este să rămîi în analizele aplicate la o altă distincţie decît de principiu între aspectele „statice" şi cele „dinamice", cele care se referă la problemele evoluţiei artei. Acest compartiment al sociologiei literaturii şi artei ar cuprinde: „chestiunea formării artei de la primitivi pînă astăzi", care este totodată, de domeniul esteticii; problema factorilor care menţin arta într-o „perpetuă transformare" — care sînt atît estetici, în genul mutaţiilor biologice, cît şi anestetici: schimbările în structura socială, în materiale (bronz în loc de marmoră etc.) „schimbarea concepţiei de viaţă", „inadaptarea artistului" care „are cauze exterioare sau este efectul unei încrucişări de corpuri sociale (Simmel)" —; şi „legile generale care prezidează evoluţia fenomenului artistic" — „legea diferenţierii valorilor", aceea potrivit căreia „fenomenul artistic trece de la inconştient la conştient, de la spontaneitate la raţional", că „valoarea artistică tinde să se niveleze", adică să se difuzeze în mase tot mai largi, şi invers, în fine legea lui Lalo, a celor trei stadii artistice: preclasic, clasic şi postclasic. Tot aici ar fi locul pentru elementele de sociologia curentelor artistice, dezvoltate de Ralea pe urmele lui Ibrăileanu, atunci cînd pune problema romantismului — dacă acesta este curent estetic-social sau „structură sufletească" — şi îndeosebi cînd propune o soluţie: „Predispoziţiile sînt temperamentale . . . Realizările romantice suferă însă legea timpului, momentul istoric care e înscris în carac-

Scanned with OKEN Scanner

terul politic, estetic, special apariţiei curentului şi poate aduce deosebite variaţii pe aceeaşi temă"[12].

A doua mare diviziune a programului priveşte influenţele care vin dinspre artă spre societate. Ralea priveşte aceste influenţe — „în loc ca mediul social să influenţeze arta, o mişcare artistică poate avea influenţe asupra socialului" — ca un fenomen de excepţie şi le rezolvă din perspectiva rolului personalităţii care depăşeşte regulile mediului său şi reia după Focillon cazul lui Van Dyck. Rezolvare justă în principiu, cu toate că nuanţele nu sînt suficient subliniate.

Opera de sociolog al literaturii şi artei a lui Mihai Ralea este remarcabilă sub aspectul amplului program rezervat în cadrul esteticii abordării sociologice a artei, datorită prezenţei unui concept al operei de artă mai adecvat analizelor sociologice decît fuseseră cele ale antecesorilor, datorită dezvoltării sociologiei curentelor artistice şi a sociologiei publicului în direcţia analizei fenomenului succesului artistic. Ea poate fi privită, cu toate aparenţele contrare, ca sinteză într-un plan superior a sociologiei artei, cu bază biologică şi psihologică, a lui Ibrăileanu, şi a antropologiei imaginative şi extravagante a lui Sanielevici. Din păcate, odată cu trecerea timpului latura sociologică şi cea antropologică a concepţiei lui Ralea asupra fenomenului artistic se segregheză rămînînd complementare într-un plan nu totdeauna evident. Alături de aceasta caracterul exterior şi conjunctural al conexiunii factorilor condiţionării sociale, menţinerea pluralităţii lor neordonate şi neintegrate în ierarhiile unui model determinist mai clar impietează asupra unei foarte promiţătoare teorii generale a fenomenului artistic. Cu toate acestea laturile sociologice şi antropologice ale acestei posibile teorii generale a fenomenului artistic sînt deplin realizate, Mihai Ralea înscriindu-se în seria abordărilor moderne, dinspre sociologie şi antropologie, a artei.

---

[12] M. Ralea, *Contradicţiile interne ale romantismului*, în *Scrieri*..., *op. cit.*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

Preocupările de sociologia literaturii ale lui Alexandru Claudian (1898—1962) au fost precedate, în perioada interbelică, de altele, mai ample, de „istorie socială" a ideilor şi curentelor filosofice, de sociologie politică, de sociologie a religiei ş.a.m.d. Urmînd ordinea temporală firească, proeminenţa în ansamblul operei, apropierea de o expresie definitivă şi, îndeosebi, o comunitate a fundamentelor — comunitate care se întinde uneori şi asupra detaliilor — vom începe prin a analiza „sociologia filosofiei".

Al. Claudian consideră doctrina sau opera filosofică un fenomen complex, greu analizabil şi multiplu determinat şi limitează obiectivul analizelor sale sociologice la ideile specifice fiecărui sistem filosofic şi la tendinţa fundamentală, care îl încadrează într-un anume curent. „Ideile filosofice" precum şi „tendinţa fundamentală" a sistemului filosofic au, după Claudian, o origine extralogică, fiind produsul „aspiraţiilor individuale", care, la rîndul lor, sînt într-o relaţie genetică cu cele colective, fiind astfel, în cele din urmă, „justificarea teoretică a aspiraţiilor difuze ale unei epoci", a năzuinţelor unei generaţii istorice, a unor clase sau, probabil, şi a unor grupuri sociale mai mici.

Urmînd analizele lui Claudian, care preferă exerciţiul aplicativ teoretizării, cadrul genezei ideilor şi curentelor filosofice poate fi schematizat pe următoarele niveluri: 1. ambianţa politică; 2. aspiraţiile colective şi individuale; 3. ideile specifice ale fiecărui sistem filosofic. Sau, într-o variantă valabilă pentru cazul curentelor filosofice: 1. condiţii generale de viaţă; 2. categorii sufleteşti; 3. formule filosofice. Aspiraţiile colective, difuze cel mai adesea, sînt compuse de fapt din aspiraţiile, năzuinţele, tendinţele individuale ale membrilor unei clase sau grup social mai mic, rezultatul psihic al unui mod comun de viaţă socială; prin intermediul lor, filosoful este pus în conexiune cu clasa socială, generaţia şi epoca istorică din care face parte. „Adesea fără ca gînditorul s-o ştie lămurit societatea în care trăieşte el

Scanned with OKEN Scanner

imprimă sufletului său peceţia bine desenată a unor tendinţe şi aspiraţii colective. Aceste aspiraţii leagă pe creatorii celor mai abstracte sisteme de epoca istorică în care au trăit"[13]. Instanţa socială imediată la care se raportează „aspiraţiile colective", şi, odată cu acestea, aspiraţiile individuale, este „ambianţa politică", *mediul* social-*politic*, al cărui rol în geneza curentelor şi ideilor filosofice, ca şi acela al atitudinii unor grupuri sociale faţă de această „ambianţă", Claudian nu încetează a-l sublinia. Ne pare interesant să semnalăm că, în continuare, în funcţionarea acestui mecanism intervin şi axe antropologice: din perspectiva lui Claudian, natura umană apare înzestrată cu o „năzuinţă „practică"", cu o propensiune spre acţiune în general şi spre cea social-politică, producătoare de „înaltă tensiune afectivă" în special. Acest resort al „naturii umane" în cazul eşecului acţiunii politice şi a irealizării aspiraţiilor individuale — şi colective totodată — împinge spiritul uman, prin mecanismul unei „explicabile compensaţii psihologice" spre „cugetarea" filosofică şi politică, sau spre religie. Astfel, în cazul lui Platon ca şi în acela al lui Comte, doctrina filosofică s-ar constitui ca un contrabalans al eşecurilor acţiunii politice „Şi ei sunt îndemnaţi la *cugetare* politică de împrejurări care le paralizează *acţiunea* politică"[14]. „Compensaţia psihologică", nu este urmarea teoriei filosofice în sine, căci atunci teoria ştiinţifică, ştiinţa, ar comporta şi ea o astfel de compensaţie, ci a implicaţiilor ei normative care reprezintă o alternativă secundă faţă de realizarea aspiraţiilor „sufletului individual ori colectiv" şi consolează prin imperativ axiologic imposibilitatea individului de a realiza existenţial, prin acţiune politico-socială, aspiraţiile: „Dezamăgirea politică devine astfel o teorie istorico-politică cu

---

[13] Al. Claudian, *Cercetări filosofice şi sociologice*, Iaşi, 1935, p. 6.

[14] ibidem, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

misiune consolatoare, atît cît pot avea teoriile“[15]. „Compensaţia psihologică“, axă a mecanismului psiho-social al genezei ideilor şi tendinţelor sistemelor filosofice, ne poate sugera o apropiere de freudism, dar sociologia claudiană se află departe de această doctrină întrucît mizează nu pe factori psihologici şi instincte biologice, cenzurate de social, ci pe factori sociali a căror acţiune asupra psihicului — privit şi acesta din perspectiva integrării individului într-un grup social mai vast şi a acţiunii psihicului colectiv asupra sa — transpare în sistemele de idei ale gînditorilor. Ceea ce, în privinţa acestui resort al genezei „ideilor filosofice“ rămîne neprecizat este dimensiunea exactă a sferei sale de acţiune, căci dacă rolul ce i-a fost rezervat este universal, funcţionarea sa ridică unele probleme. Demersurile „lecturii sociologice“ practicată de Claudian încep prin a degaja „ideile filosofice“ şi relaţia cu „aspiraţiile colective şi individuale“ semnificaţia sistemului filosofic la acest nivel al analizei nefiind socială, chiar dacă unele transparenţe ne permit să o întrevedem, ci individuală şi psiho-socială. La al doilea nivel al analizei sînt degajate relaţiile dintre ideile şi tendinţele sistemului filosofic cu *ambianţa* social-*politică* unde au apărut, instanţa mediatoare a psihicului autorului jucînd un rol masiv în aceste conectări. În „lectura sociologică“ a sistemelor filosofice se manifestă deci, mai net, caracteristicile prezente încă în modelul mecanismului genetic determinist a cărui schemă am încercat să o trasăm mai sus: accent deosebit între factorii sociali pe „ambianţa politică“, pe de o parte, şi acordarea — vizibilă în limitarea parcursului analizelor — unui spaţiu larg de acţiune psihicului individual, ceea ce echilibrează, prin asumarea aspectelor particulare ale sistemului, rolul de mediator al acestuia, pe de altă parte.

---

[15] Al. Claudian, *Originea socială a filosofiei lui Auguste Comte*, Buc., 1936, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

„Tendințele fundamentale", a căror analiză ne introduce în sociologia curentelor filosofice, diferă de „ideile filosofice" specifice fiecărui sistem, atît prin geneză — sursa lor fiind mai accentuat socială —, cît și prin persistență și repetabilitate — dacă primele se pot repeta atunci cînd „epoci istorice" și „categorii sufletești" similare unora din trecut revin, individualitatea celorlalte le face în oarecare măsură irepetabile. Deci: „Numai tendințele fundamentale ale unui sistem filosofic pot fi puse în legătură cu viața societății. Elaborarea completă a sistemului individual e un fenomen psihologic complex, greu de analizat"[16]. Atunci cînd în *Cunoaștere și suflet* (1940), Al. Claudian va da o perspectivă mai vastă asupra curentelor filosofice el le va pune într-o conexiune mai directă cu socialul, „lectura sociologică" parcurgînd următoarele paliere ale cadrului genezei „formulelor filosofice": 1. condițiile generale de viață, cu elementul lor central, ambianța politică; 2. categorii sufletești, centrate pe atitudinea în fața vieții; 3. formule filosofice. Există trei „formule filosofice" raportabile la trei categorii sufletești, care la rîndul lor se raportează genetic la mediul politico-social. O primă formulă, rezultat al conjugării dintre „etică și metafizică", se bazează pe faptul că „Gîndirea omenească a fost, se pare, totdeauna înclinată să transforme în ierarhie ontologică ceea ce era, în adîncurile subconștientului, numai ierarhie de valori etice"[17] și conține două variante disjunctive exemplificate de Claudian prin filosofia epicureică și creștinism: „Iată un perfect contrast al ideii metafizice care ascunde, ca de obicei, un contrast de aspirații sufletești și, poate, în ultimă analiză, un contrast de condiții generale de viață"[18]. Cele două variante ale formulei „etică și metafizică" sînt produsul a două categorii sufletești distincte — structura sufletească a aristo-

[16] Al. Claudian, *Cercetări . . ., op. cit.*, p. 13.
[17] Al. Claudian, *Cunoaștere și suflet*, Iași, 1940, p. 45.
[18] *ibidem*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

cratului şi cea a omului de rînd, a sclavului, a „proletarului creştin“ —: „Două concepţii etice şi, ca o consecinţă, două poziţii metafizice apar mereu în lumea veche. Ele se suprapun adesea pe împăcarea cu viaţa pămîntească sau pe revolta împotriva acestei vieţi“. A treia formulă filosofică, „metafizică şi epistemologică“, se fundamentează pe o a treia formulă sufletească, alta decît a aristocratului ori a omului de rînd din lumea antică, aceea a individului mijlociu între cele două extreme, a burghezului din societatea engleză: „Filosofia lui Berkeley reprezintă, în substratul ei sufletesc, o variantă a continuei preocupări a cugetării engleze, aceea de a nu accepta nici dualismul sau spiritualismul ontologic, care depărtează pe om de lumea experienţei concrete, dar nici materialismul care duce la tăgăduirea moralei sociale“[19]. Datorită situaţiei politico-sociale din Anglia, consideră Al. Claudian, — relativă bunăstare şi echilibru social, lipsa unei Biserici vădit aliate unei minorităţi exploatatoare — „politizarea problemei ontologice n-a existat“.

După cum se vede cele trei „formule filosofice“ sînt în conexiune genetică cu trei categorii sufleteşti: a mulţumitului în raport cu viaţa, a nemulţumitului în raport cu ea, ambii dezangajaţi faţă de „viaţa pămînteasca“ şi caracterizaţi de „ontologizarea eticului“ şi a mulţumitului (satisfăcutului) dar totodată angajatului în viaţa pămînteasca, poziţia ideologului lucid, care, deşi a disociat „cunoaşterea“ de „suflet“, face concesii „sufletului“ din necesităţi politico-sociale. Aceste „formule“ alcătuiesc o tipologie suficient de largă pentru a cuprinde toate doctrinele filosofice şi nu se epuizează istoric, putînd reapare atunci cînd epoci istorice, clase sociale şi categorii sufleteşti le reclamă ca mod de expresie.

Al. Claudian s-a apropiat de problematica sociologiei cunoaşterii interesat fiind de procesul gnoseologic din ca-

---

[19] *ibidem*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

drul filosofiei şi al disciplinelor alăturate — etică, estetică, logică — şi pornind de la premisa că „s-ar putea ca anumite condiţii istorice să apropie gîndirea de soluţiile ontologice şi epistemologice cele exacte şi ca alte împrejurări să o depărteze de ele“[20]. Fără să-şi fi propus să facă sistematic şi explicit sociologie a cunoaşterii, Claudian caută, la fel ca M. Scheler, nu numai condiţiile sociale şi psihologice care au produs eroarea dar şi pe acelea care au favorizat adevărul, cunoaşterea. Cum influenţează condiţiile sociale relaţia dintre „cunoaştere“ şi „suflet“? În „momentele de nelinişte, de nemulţumire, de insuficienţă a condiţiilor de viaţă“, „sufletul“ subordonează „cunoaşterea“ rezultatul fiind o „cunoaştere adaptată nevoilor sufletului“, o doctrină filosofică marcată de „ontologizarea eticului“, de transformarea a ceea ce trebuie să fie în ceea ce este. Invers, epoci liniştite, „clase sociale şi categorii sufleteşti senine şi împăcate cu viaţa“ înclină să separe „cunoaşterea“ de „suflet“, ontologicul de etic, să se păstreze în limitele a ceea ce este şi, numai din motive politico-sociale, să tolereze năzuinţele „sufletului“ individual ori colectiv. Oricare ar fi cazul adevărul atins rămîne parţial, adevărul integral neexistînd, după Claudian, nicăieri, deoarece, fie prin „ontologizarea eticului“, fie prin compromisul, din motive politico-sociale, cu năzuinţele sufleteşti, fiecare epocă istorică prezintă ca adevăr proiecţia teoretică a năzuinţelor ei trecătoare.

Chiar dacă studiile lui Al. Claudian se îndreaptă programatic spre doctrinele filosofice particulare — Platon, Comte, Leibniz ş.a. — şi nu rezervă problemelor teoretice decît scurte introduceri şi pasaje, ele conţin totodată, cel puţin în implicaţie, preţioase şi interesante elemente teoretice de „sociologia filosofiei“, de „sociologia cunoaşterii“ ş.a.m.d., ceea ce sperăm să fi reuşit să evidenţiem. Opera sa, de „istorie socială“ a ideilor şi curentelor filosofice, ne pune în faţa unei gîndiri socio-

[20] Al. Claudian, *Originea . . .*, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

logice genetice, istoriste, foarte apropiată în principii, cu toată diferența terminologică, de marxism. Accentul pe „ambianța politică" și înclinarea spre psihosocial a analizelor, în afara personalității gînditorului, mai pot fi puse pe seama înrîuririi exercitate de concepțiile lui S. Zeletin[21], G. V. Plehanov[22], iar uneori și ale lui H. Sanielevici și C. Dobrogeanu-Gherea. În afara caracterului de „istorie socială", a accentului pe „ambianța politică" și a preferinței pentru sfera psihosocialului a sociologiei claudiene a filosofiei mai are o acțiune preformatoare asupra practicii ulterioare a sociologiei literaturii și faptul că analizele sale nu au în vedere „opera filosofică" în întregul ei, ci numai anumite laturi sau aspecte — ideile pe de o parte și tendințele pe de altă parte — și că semnificația lor socială este înțeleasă și explicată preponderent prin intermediul „conținutului", „forma" neprezentînd un interes major. Toate acestea contribuie la crearea unui cadru general comun ambelor orientări, atît spre filosofie, cît și spre literatură, a demersurilor sociologice. Există însă și puncte de plecare particulare pentru sociologia literaturii, cum ar fi distincția între esteticile normative și cele explicative și circumscrierea normei estetice: „Norma estetică a fost teoretizarea realității artistice, anterioare normei"[23]. Dar

---

[21] T. Herseni, în cap. *Sociologia românească*, din *Istoria filosofiei moderne*, Buc., vol. V, p. 550.

[22] Plehanov, în *Les questions fondamentales du marxisme, Édition revue et augmentée*, Éditions sociale, Paris, 1947, a cărui versiune germană anterioară Claudian o cunoaște, structurează raportul dintre bază și suprastructură în cinci paliere: 1. starea forțelor de producție; 2. raporturile economice condiționate de aceste forțe; *3. regimul* social-*politic* (sublinierea lui Plehanov) construit pe o „bază" economică dată; 4. psihicul (psihologia) omului social, determinat, în parte, direct prin economic, în parte prin întreg regimul social-politic edificat pe această „bază"; 5. diversele ideologii care reflectă acest psihic (această psihologie), p. 70—71 Al. Claudian reține accentul pe *„regimul* social-*politic"* și suplimentează importanța explicativă a psihicului omului social.

[23] Al. Claudian, în cap. 1 *Rădăcinile istorice ale ideii de normă* în *Cunoaștere și . . ., op. cit.*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

studiile sale propriu-zise de „istorie socială a literaturii" — *Semnificația socială și politică a teatrului clasic francez din secolul al șaptesprezecelea — Pierre Corneille—Jean Racine—Molière; Mișcarea social-politică și proza literară în Franța în secolul al XIX-lea, de la Chateaubriand la Maupassant;* cu anexele separate: *Semnificația socială a naturalismului francez; Parnasianism și naturalism: momente literare și sociale;* și *Concepții antispiritualite în opera lui La Fontaine* — au fost elaborate numai după 1948[24] și au rămas, cu excepția unor fragmente[25], în manuscris.

„Sociologia literaturii" a lui Alexandru Claudian este și ea „o aplicare a materialismului istoric la studiul" literaturii, scriitorii fiind „explicați, în ceea ce au ei esențial ca atmosferă de idei, ca atmosferă de curent, prin raporturile între clasele sociale, prin atitudinea scriitorilor față de regimul politic al momentului istoric — atitudine nu numaidecît politică, ci, uneori, rămînînd pe planul unei concepții despre lume și viață"[26]. Totodată este subliniat rolul psihicului individual pentru că, așa cum rezultă din concluzia lui Claudian, atunci cînd, pe urmele lui I. L. Caragiale, în care vede psihologul, prin comparație cu Gherea-sociologul și Maiorescu-esteticianul, „pătrunde adînc în *afectivitatea omului* —

---

[24] după Vl. Krasnaseschi, *Alexandru Claudian și sociologia erorii*, E.Șt., Buc., 1972, îndeosebi cap. VII *Sociologia literaturii*, p. 136—163.

[25] Am putea face următoarea clasificare a fragmentelor publicate: din *Semnificația politică și socială a teatrului clasic . . .*: *Scriitori ai unui singur gen*, în „Iașul literar" nr. 3/1957, *Decență și indecență în literatură*, în „Iașul literar" nr. 4/1957, *Tipuri sociale în opera lui Molière*, în „Iașul literar" nr. 7/1957; din *Mișcarea social-politică și proza literară . . .*: *Guy de Maupassant (1850—1893) și societatea Republicii a treia*, în „Studii și cercetări științifice. Filologie", anul VII, fasc. 2, 1956 și *Momentul social al ambițioșilor în opera lui Balzac și Stendhal*, în „Iașul literar" nr. 1/1958. Mai greu de încadrat este postuma: *Observații psihologice ale lui I. L. Caragiale asupra lui Eminescu*, în „Iașul literar" nr. 5/1964.

[26] Al. Claudian, Guy de . . ., art. cit., p. 131.

Eminescu": „atunci cînd mediul social întîlneşte oameni cu astfel de dualitate psihică, cu astfel de contraste psihice izbitoare, tocmai atunci acţiunea mediului social poate fi cu deosebire eficace — slăbind o tendinţă, întărind pe alta"[27], acţiunea „cu mare putere" a „mediului social" asupra literatului este condiţionată sensibil de înzestrarea psihică. Regăsim deci, atît liniile majore ale mecanismului psihosocial al genezei ideilor şi curentelor filosofice rezumat mai sus, cît şi caracteristicile accente pe ambianţa politică şi pe rolul psihicului individual.

Şi mai netă este acţiunea „mediului social" — din nou, la fel ca pentru „curentele filosofice" — în cazul „curentelor literare", deoarece „. . . năzuinţele strict individuale devin valori de artă prin încadrarea lor în marile imperative ale vieţii sociale. Şi hazardul istoric al marilor talente, ca şi frămîntările unui suflet, au nevoie de cutia de rezonanţă a mediului social pentru a ieşi din anonimat"[28]. Mecanismul formării curentelor literare este acela, care s-a încetăţenit în sociologia românească a artei de la Ibrăileanu încoace, al îmbinării „unor înclinaţii înnăscute" cu „solicitarea şi selectarea acestor înclinaţii de către un public dispus să le accepte". Dacă artistul ar produce numai după „dispoziţiile lui individuale" toate curentele şi genurile artistice ar fi prezente în fiecare şi în toate epocile istorice şi n-ar exista „şcoli" literare şi artistice. „Dar existenţa curentelor şi «şcolilor» în istorie — clasicism, romantism, realism etc. — ne obligă să ne întrebăm mereu: de unde provine diferenţa dintre ele? Şi răspunsul nu-l putem găsi decît prin examinarea vieţii sociale a diferitelor momente istorice". Din această perspectivă „explicaţia social-psihologică a parnasianismului şi a «simbolismului»" ambele fiind „o reacţiune la platitudinea gustului literar al burgheziei franceze" şi, mai

---

[27] Al. Claudian, *Observaţii . .*, *art. cit.*, p. 64.
[28] Al. Claudian, *Momentul social . .*, *art. cit.*, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

precis, parnasianismul scientist — o reacţiune la dulcegăria neartistică şi la clericalismul Imperiului al doilea, iar „modernismul obscur" — cîntecul de lebădă a atotputernicii marii burghezii, în faţa ridicării noilor forţe sociale. În ceea ce priveşte genurile literare, urmînd analizele lui Claudian asupra teatrului din Franţa secolului al şaptesprezecelea, intervenţia „ambianţei politice" apare mai pronunţată şi mai conştientă decît în cazul curentelor literare. „Unicitatea de gen" a tragicilor francezi din secolul al XVII-lea se explică în primul rînd prin existenţa unei nobilimi nelipsite de mari pretenţii, dar fără dispoziţia de a citi, şi „în al doilea rînd (factor hotărîtor, credem), teatrul era (lucrul n-a fost suficient observat şi problema ne preocupă) un mijloc literar la care recurgea monarhia absolutistă pentru acea disciplinare a caracterelor vijelioase, foarte necesară în tabăra încă nedomolită complet, a unui feudalism refractar şi agresiv"[29] fiind rezultatul unui cuvînt de ordine cu scopuri moralizatoare.

Aceştia fiind parametrii mecanismului de determinare socială a artei, una din consecinţele imediate este augmentarea rolului publicului, care, alături de „ambianţa politică" şi psihicul individual, este în concepţia lui Claudian o instanţă de prim rang: „Ce anume cuprinde o operă literară nu depinde numai de viziunile interioare, subiective, ale artistului, ci şi, într-o măsură foarte mare, de ceea ce publicul (mai restrîns sau mai larg), pentru care (conştient sau nu) lucrează creatorul, îi sugerează adesea fără ca el să-şi dea seama"[30].

Programul cu alură clasică, de sociologia literaturii, al lui Alexandru Claudian conţine şi „o clasificare a tipurilor sociale", frecventă de altfel în cercetările de domeniu, moderne şi contemporane. Fragmentele publicate din studiile sale mai ample ne oferă exemple de „tipologie socială" pentru eroii teatrului lui Molière — I. Băr-

---

[29] Al. Claudian, *Scriitori ai . ., art. cit.*, p. 70.
[30] Al. Claudian, *Momentul . ., art. cit.*, p. 60.

bați amatori de căsătorie, dar cu defecte și vicii variante ale vicleniei: 1. intelectuali suficienți, vînînd zestre; 2. nobili decavați; 3. ipocriți extremi, cu nume și titluri de împrumut; 4. nobili aventuroși și impulsivi; și II. Bărbați amatori de căsătorie într-o lume „așezată", de burghezi: 1. „comercianți" stupizi; 2. tineri care doresc o căsătorie normală, armonioasă — și pentru „ambițioșii" din opera lui Balzac și Stendhal. Claudian contestă preocuparea lui F. Brunetière de a stabili filiațiunea „personajelor dintr-o operă, oameni reali psihologicește și socialmente, cu personaje *adevărate*, *istorice*, care le-au servit ca modele pentru liniile mari ale structurii lor sufletești" deoarece „Prototipurile istorice ale ambițiilor individuale nu pot fi ghicite niciodată"[31]. Mult mai prudent el se mulțumește să conchidă, după analiza galeriei de oameni energici, tenaci, fără scrupule, cu o mare intensitate a dorinței de a ajunge din opera lui Balzac: „Toate modalitățile ambițiilor balzaciene sînt indisolubil legate de atmosfera economico-politică a Restaurației", că „valorile" urmărite de ei „sînt foarte ușor de pus în legătură cu atmosfera acelei epoci istorice în care se formează spiritul de observație (și spiritul, în general) al lui Balzac"[32].

La aceste preocupări se adaugă acelea privind „problema expresiei verbale indecente", rolul monarhiei absolutiste franceze în „urbanizarea" limbajului.

În fine, pentru o imagine cît mai deplină a sociologiei literaturii a lui Al. Claudian, trebuie să reținem interesanta paralelă pe care o propune Vl. Krasnaseschi, între „cunoașterea adevărului" și „realizarea esteticului" cauze similare cu acelea care stînjenesc primul proces, perturbează percepția artistică și reduce valoarea creației". Această paralelă se sprijină, între altele, pe un lung citat, premisă a „lecturii sociologice" din *Mișcarea social-politică și proza literară în Franța veacului al XIX-lea*,

---

[31] *ibidem*, p. 57.
[32] *ibidem*, p. 62.

pe care datorită interesului, preferăm să-l reproducem în întregime: „Acolo unde cauzele sociale au dus la frămîntări sufleteşti, la teorii estetice militante (estetism-naturalism), stricarea echilibrului psihic a avut ca urmare o proză lipsită de acea întregime şi armonie care asigură perenitatea . . . Acolo unde cauzele sociale, nediformante, s-au rezumat în cît mai multă libertate, garanţie a spontaneităţii inspiraţiei, şi unde, deci, psihologicul a primat asupra socialului în preocuparea scriitorului, — acolo valoarea estetică este maximă . . . Cauzele sociale produc, dacă sînt factori ce deviază creaţia spre luptă şi tendinţă, opere cu valoare, în mare parte, trecătoare, legate de timpul istoric ce le-a produs“[33].

În momentul marcat de personalitatea lui Alexandru Claudian sociologia literaturii şi artei ajunge, în România, pentru prima dată în prim-planul preocupărilor unui sociolog, căci studiile sale sînt consacrate în principal, dacă nu chiar integral, şi nu secundar, periferic şi în completarea altora, „sociologiei filosofiei“ şi „sociologiei literaturii“, împărţindu-se suficient de echitabil între cele două domenii. Frapează la profesorul ieşean sensibilitatea pentru subiecte care au făcut apoi carieră în cercetarea literară a deceniului nostru — analizele lui L. Goldmann, R. Girard, R. Barthes ş.a. vizează „teatrul clasic francez“, „ambiţia“ eroilor romaneşti etc., —, pentru probleme nu mai puţin actuale — ca normă (normativitate), argumentările prin analogie etc., — şi practica inedită şi subtilă a „lecturii sociologice“. În ceea ce priveşte scăderile, s-ar putea invoca unele absenţe, unele probleme sau concepte rămase în suspensie, cu un cuvînt, neacordarea de prioritate teoretizării sau, mai explicit şi de fapt, plasarea la nivelul unei „istorii sociale“ şi nu la acela al unei sociologii a ideilor şi curentelor filosofice şi a operei literare. Dar, în pofida acestor obiecţii, opera lui Al. Claudian în do-

[33] manuscris la biblioteca Academiei, citat după Vl. Krâsnaseschi, op. cit., p. 158.

meniul de care ne preocupăm, este importantă nu numai pentru replica dată anumitor orientări și tendințe, în contextul intelectual și social-politic unde a apărut, ci și în sine și pentru locul pe care îl ocupă în evoluția abordării sociologice a filosofiei și artei, în România, întrucît, așa cum spunea chiar el, numai o cercetare „specială, documentată, amănunțită" poate impune o lămurire netradițională a ideilor și curentelor filosofice și a operelor și „școlilor" literare și, am adăuga, numai ea poate impune și concretiza principiile.

Cu Traian Herseni (1907—1980) șirul sociologilor români ai literaturii care „fac" și literatură, care sînt totodată — și adesea în principal — literați, se întrerupe iar separarea celor două domenii, anticipată oarecum de personalitatea lui M. Ralea sau Al. Claudian, se realizează prin faptul că preocuparea pentru această disciplină socio-umană vine din partea unui sociolog profesionist, neangajat în literatură. Aceasta nu împietează însă cu nimic asupra intimității cu fenomenul cercetat, *Sociologia literaturii — Cîteva puncte de reper*, apărută în 1973, dar finalizarea și aducerea la zi a unor preocupări mai vechi, proiectele cursurilor de „sociologia literaturii poporane" și „sociologia literaturii române", îndeosebi a introducerilor teoretice și metodologice de rigoare, dinainte de 1944[34], — făcînd dovada, prin referințele și exemplificările nu numai clasice sau moderne, ci și strict contemporane, unei sensibilități intacte și proaspete pentru toate metamorfozele literaturii. Urmarea imediată și, totodată, salutară, ne pare a fi o accentuare a perspectivei sociologice: „În fond, sociologia literaturii se ocupă de *societate*, pentru că aceasta înseamnă sociologie, *știința societății*, dar, în cazul acesta special, ea se întreabă: ce fel de societate este societatea care are în compunerea sau structura ei, pe lîngă alte

[34] T. Herseni, Sociologia literaturii. *Cîteva puncte de reper*, Ed. Univers, Buc., 1974, în prefață, p. 7.

părți, și *literatură*"[35] „Ea (sociologia literaturii n.n.) nu este *numai* studiul literaturii ca expresie a societății, ca funcție socială, ca instrument ideologic al luptei de clasă ș.a.m.d., ci, pe lîngă toate acestea, studiul societății ca realitate care generează, structurează, include, dezvoltă, promovează, utilizează și desfășoară, alături de altele, activități care pot fi cuprinse, în vreun fel sau altul, sub numele de *literatură*"[36]. Concepută astfel, abordarea sociologică a literaturii cîștigă în specificitate, iar sociologia literaturii, cu toată inevitabila interferență a problemelor, nu se suprapune și nu se confundă cu teoria, estetica, știința, istoria literaturii sau cu literatura comparată.

Programul de sociologia literaturii propus de Traian Herseni, aproape exhaustiv, este o vastă și erudită prezentare a principiilor, metodelor, întrebărilor și perspectivelor de origine și circulație atît tradițională cît și strict contemporană. El cuprinde două mari secțiuni, după cum aspectele avute în vedere sînt preponderent individuale, de domeniul psihologiei sociale și al microsociologiei, sau „mult mai vaste, de ordin colectiv, organizațional și instituțional", de domeniul culturologiei și macrosociologiei: prima abordează elementele și relațiile din planul triadei autor-operă-cititor, a doua, pe cele din al doilea plan, ireductibil datorită prezenței suplimentare a unor instanțe, procese și laturi, chiar dacă corelativ cu primul, al triadei scriitori-literatură-public literar.

Punctul de plecare al abordării sociologice — ca al oricărei cercetări a literaturii — este opera literară, care „definește social și cultural ca atare, scriitorul". Opera literară este alcătuită, după Herseni, din următoarele straturi: 1. suportul material — oral, scris, tipărit; 2.

---

[35] *ibidem*, p. 11.
[36] *ibidem*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

limba[37]; 3. semnificaţia, „conţinut şi formă ca realităţi corelative", care includ „fără greutate" „straturile" sau „învelişurile" distinse de R. Ingarden, cu excepţia următoarelor două, care, semnificative sociologic, merită o analiză mai apropiată: 4. „*poziţia spirituală* a autorului", „orientarea filosofică inclusiv *ideologică* a operei", şi 5. „adresa inclusă, încorporată în operă (lumea căreia i se adresează aceasta)". În consonanţă cu orientările contemporane acest concept al operei literare urmăreşte să evidenţieze prezenţa socialului nu la un mod general — opera literară este un fenomen social pentru că: este „influenţată de societate", se produce în societate, reflectă societatea, are funcţii şi finalităţi sociale —, „ci în înţelesul profund, *ontologic*, cu urmări constitutive inevitabile, privind socialitatea ei *structurală*", caută adică, aspectele psihosociale în chiar construcţia operei literare[37].

Poziţiile teoretice extreme propun psihologiei şi sociologiei fie numai abordarea scriitorilor şi a mediului lor socio-cultural, fie studierea în exclusivitate a operei literare, personalitatea scriitorului rămînînd, în acest caz, în afara cîmpului cercetării. T. Herseni consideră cele două poziţii extreme ca unilateralizări ale unor perspective care departe de a se exclude se întregesc reciproc — aceea a receptării, evaluării sau judecăţii estetice şi aceea a explicării antropologice, psihologice şi sociologice — şi optează pentru raportarea operei la autor, deoarece „explicarea literaturii ca fenomen social-uman cere, fără nici o excepţie, această raportare". Raporturile autorului cu opera literară se realizează prin creaţia literară, proces care solicită intervenţia a numeroase instanţe antropologice, psihologice şi sociologice şi prin care „intră în opera literară, în structura ei însăşi, numeroase elemente" exterioare, aparţinînd mediului sociocultural, sau interioare, ţinînd de personalitatea scriitorului.

---

[37] *ibidem*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă am configura triada autor-operă-cititor printr-un triunghi în vîrful căreia am situa opera literară, iar pe o latură autorul, a cărui legătură cu opera se realizează în procesul creaţiei, pe cealaltă latură ar trebui să situăm procesul receptării cu subiectul lui, cititorul. Sociologia literaturii a lui T. Herseni defineşte receptarea ca parte a unui proces de comunicare care inevitabil suferă anumite deformări — fie că opera ajunge la cititor insuficient încărcată de mesaj, fie că distorsiunile se produc prin chiar mecanismele existenţiale şi social-istorice ale literaturii — şi, ca urmare, solicită funcţia creatoare a cititorului. Cititorul are, pe această latură, o funcţie importantă, comparabilă cu aceea de pe cealaltă latură, a scriitorului şi este insuficient să fie privit numai ca un „consumator". Al doilea plan, al triadei scriitori-literatură-public literar, cuprinde mult mai multe instanţe şi aspecte fiind situat în centrul interesului sociologiei literaturii — dacă primul plan, triada autor-operă-cititor, era de domeniul microsociologiei sau psihologiei sociale, al doilea este de domeniul macrosociologiei — şi detaliat în mai multe puncte de program. El nu este o simplă sumă, o simplă cumulare de relaţii stabilite anterior, ci presupune un alt punct de vedere şi includerea suplimentară a altor realităţi: de ordin ideologic — doctrinele literare, critica literară, ştiinţele literare ş.a. —, organizatoric — publicaţiile, editurile, tipografiile, librăriile, bibliotecile ş.a. —, ş.a.m.d. Această perspectivă ţine să sublinieze caracterul de „instituţii sociale" al literaturii, „scriitorimii" şi publicului literar. Dacă în ceea ce priveşte literatura şi scriitorii nu insistăm, programul fiind unul de circulaţie, distincţia stabilită de T. Herseni între publicul literar şi „masa cititorilor" merită să fie subliniată. „Masa cititorilor" consumă literatură fără a reacţiona *public*, dimpotrivă, „publicul literar", în sensul strict al termenului este alcătuit din acei cititori „care sînt capabili să influenţeze prin retroacţiune (feed back) creaţia literară, cei care, prin atitudinea lor, consacră operele existente şi îndrumează, într-un fel sau altul,

Scanned with OKEN Scanner

producția viitoare“[38]. Publicul literar nu hotărește structura sau valoarea operei literare, odată ce aceasta există, „dar o poate totuși înregistra în decalaj față de natura ei, o poate înțelege sau interpreta și deci aprecia inadecvat, o poate respinge sau accepta pentru motive străine de esența literaturii (din patriotism, sectarism, fanatism, dogmatism, sentimentalism, nepricepere, lipsă de gust etc.) sau în numele altor canoane literare, de unde nenumărate moduri de receptare și apreciere“[39]. Atitudinea activă a societății față de literatură nu rămîne la manifestările publicului literar, „ci se instituționalizează sub anumite forme ideologice și organizaționale“ care intră și ele în atenția sociologiei literaturii: critica literară și doctrinele literare.

„Pe lîngă operele literare valoroase, dar lipsite prin ele înseși de viață, există o bogăție extraordinară de activități și manifestări vii ale oamenilor și colectivităților umane, provocate de ele — ceea ce constituie o realitate mult mai complexă și mai dramatică, tocmai pentru că le include și le implică — pe care o numim cu termenul ei cel mai adecvat: „viața literară“[40]. Ea cuprinde „coexistența diferitelor literaturi“, a „mai multor generații de scriitori și cititori“, a „vîrstelor și sexelor, care dau vieții literare diferitele fațete de origine demografică“, „*mișcările* și *curentele* literare“ și aspectele geografice analizabile statistic și cartografic.

Programul prezentat de T. Herseni mai detaliază analiza „instituției sociale“ care este literatura, pe segmentele care îi constituie suportul — popoare, națiuni și limbi; creatorii cu personalitatea lor structurată pe nivele; ș.a. — sau îi limitează întinderea — literatură strict locală, regională, națională, multinațională, . . . ș.a. —, în stratificările ei pe diferite „nivele de dezvoltare“ — corespunzătoare cu acelea ale societății

[38] *ibidem*, p. 122.
[39] *ibidem*, p. 124.
[40] *ibidem*, p. 147—148.

Scanned with OKEN Scanner

și la care se ajunge prin educație — și în diferitele conexiuni cu alte domenii ale activității sociale, cu tehnica mijloacelor de comunicare ș.a. — economie, politică, drept, morală; învățămînt; radioul, televiziunea, presa și cartea de mare tiraj.

O altă secțiune se ocupă de dezvoltarea literaturii — există o diferență fundamentală între literatura care se produce în actualitate, vie, încă neverificată, netriată și literatura creată în alte epoci; selectarea și consacrarea operelor și scriitorilor; mecanismele interne și externe ale acestei dezvoltări ș.a. — aspectele de activitate „vocațională" și „festivală", axiologice, „structural-funcționale" economice și politice, „socio-geografice", alte funcții care nu se află în imediata continuare a structurilor: cele îndeplinite la „cerere" sau prin „întrebuințare" ș.a.m.d. În fine, întregul program de sociologie a literaturii este reluat, prin cîteva din ideile de bază, și particularizat la problemele literaturii în societatea socialistă, toate incursiunile de pînă aici în principiile, temele, metodele și perspectivele acestei discipline neconstituind, după precizarea autorului, decît „interogația — pentru a putea aborda îndeajuns de «pregătiți» problema literaturii în socialism, în primul rînd în propria noastră societate"[41].

Teoria herseniană a determinării sociale a operei literare și a literaturii urmează sinuozitățile secțiunilor, punctelor și subpunctelor programului de mai sus. Trecînd peste principiile ei generale, care, în acest stadiu al evoluției teoriei sociologice a literaturii, cînd miza teoretică este stabilirea și impunerea unei explicații pentru mecanismele particulare, de detaliu ale acțiunii socialului, ne interesează mai puțin, și urmînd articulațiile programatice, diferența majoră pe care trebuie să o facem este aceea dintre planul psihosocial al triadei autor-operă-cititor și cel macrosocial al triadei scriitor-literatură-public literar.

---

[41] *ibidem*, p. 277.

Scanned with OKEN Scanner

În primul plan, axa mecanismului prin care „o structură socio-culturală" acționează asupra operei literare este de natură antropologico-psihosocială: creația literară. Creația literară, ca „orice creație de mari proporții angajează toate «etajele» personalității umane și toate laturile ei esențiale", dar acestea pătrund diferit în operă, după o ierarhie care este și aceea a organizării personalității: „nivelele mai noi și deci mai avansate" prin care omul se umanizează, „nivelele *socio-culturale*, de origine și formație societală (colectivă)" sînt, totodată, cele mai penetrante, cele mai clar prezente în opera literară. Străbat astfel în opera literară, după Herseni, indicii „pentru naționalitatea autorului, în orice caz, pentru patria sau cultura adoptivă" și mai ales *structura socială* — orînduirile și clasele sociale, epocile și evenimentele istorice, frămîntările, mișcările și curentele sociale —, gradat, după genul și forma operei respective — lirică, roman, dramă etc. Totodată, „Structura societății nu se proiectează în operă numai în mod pasiv, inconștient, ci cu bună-știință, din dorința însăși a autorului, care ia atitudine, își exprimă opiniile, dorește să comunice ceva cu privire la ea, de pe propria lui poziție socială sau ideologică"[42] și în acest caz opera „oglindește" nu atît lumea din care face parte autorul, cît pe autor, poziția lui, iar într-o perspectivă mai vastă „literatura capătă nu numai un caracter *social*, pe care ea îl are cu necesitate întotdeauna, ci și un caracter *politic*, de propagandă pentru sau contra unor procese sociale în curs de desfășurare"[43]. În al doilea plan, al instituționalizării literaturii, al triadei scriitori-literatură-public literar, mecanismele, prin care „activitățile literare" acționează asupra și sînt acționate de social, sînt mult mai numeroase. „Unele din aceste modalități au o valoare cauzală, determinativă, ceea ce înseamnă că o literatură nu poate fi nici înțeleasă și interpretată (her-

[42] *ibidem*, p. 181.
[43] *ibidem*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

meneutic), nici descrisă şi explicată, decît aşa cum se prezintă în realitate, ca un *text* în *context* sau, în termenii de azi: ca un subsistem într-un sistem, o substructură într-o structură, un fenomen parţial într-un fenomen global sau total (parte dintr-un întreg)"[44], altele sînt simple conexiuni, produs al coexistenţei şi coordonării cu alte domenii de activitate socială. Zonele de funcţionare a acestor mecanisme se situează în corelaţiile dintre literatură pe de o parte şi economie, politică, drept, morală — „implicaţiile sociale foarte mari ale literaturii" au ca răspuns acţiunea exercitată dinspre aceste domenii ale activităţii sociale spre ea; alte arte, prin intermediul şi în cadrul unor „întregi ansambluri social-culturale", alte literaturi, pe de altă parte — ar fi de inclus aici şi corelaţiile cu instituţiile adiacente ale „scriitorilor" şi „publicului literar" —, şi în înrîurirea pe care aceasta o suferă din partea mass-mediilor precum şi din partea numeroaselor „intreprinderi, instituţii şi organizaţii care au luat naştere din cauza industrializării ei". Spre deosebire de nivelul precedent, unde, spre exemplu, „clasialitatea pătrunde chiar în structura operei, ca principiu modelator al ei", acţiunea acestor conexiuni rămîne preponderent în afara structurilor operei literare, în sensul, simetric cu cel de mai sus, că „se creează o *operă* şi clasele sociale o folosesc ca unealtă", fiind adesea, în cazul corelaţiilor cu alte activităţi sociale — ca: economia, politica, dreptul, morala —, şi instituţionalizate.

Urmînd liniamentele determinării sociale a operei literare şi a literaturii, abordarea sociologică, diferit de „ştiinţele literaturii", care se opresc la „text", vizează „realitatea literară aşa cum este ea, nu numai „în sine", ci şi „în context", cu toate conexiunile ei „societale"". Pe baza analizei acestor mecanisme „Sociologia oferă posibilitatea de a se trece de la istorie la sistematică, de la

[44] *ibidem*, p. 202.

descriere şi înţelegere (hermeneutică) la explicare şi legitate"[45].

După cum se vede, *Sociologia literaturii* a lui Traian Herseni oferă rodnice puncte de vedere şi interesante diferenţieri şi articulări sociologice ale fenomenului literar. Îndeosebi, notabilă ne pare a fi diferenţierea între nivelul psiho-social, microsociologic, al triadei autor-operă literară-cititor, şi nivelul mult mai vast, de domeniul culturologiei şi macrosociologiei, al triadei scriitori-literatură-public literar, cuprinzînd fenomene de ordin colectiv, organizaţional şi instituţional, şi, mai ales, articularea lor, realizarea unei treceri care nu neagă, ci asimilează un plan la celălalt, implicîndu-le programatic, şi corelîndu-le mecanismele determinării sociale, cu accentul pe macrosocial, pe instituţional. Mai trebuie să subliniem prezenţa unui concept modern al operei literare, care încearcă să precizeze locul acţiunii socialului în chiar structurile operei; liniile generale — în primul rînd, definirea într-o manieră riguroasă şi operaţională a noţiunii centrale, aceea de „public literar" — ale unei sociologii a publicului literar; o sociologie a mişcărilor şi curentelor literare, născută prin compartimentarea „vieţii literare" într-o „statică literară", formată din tradiţiile literare, o „dinamică literară" alcătuită din mişcările de impunere a operelor literare, o „cinematică literară" cuprinzînd mişcările de înaintare de diferite calibre, curentele literare propriuzise; relevarea implicaţiilor sociologice ale aspectelor istorico-geografice şi ale dezvoltării literaturii ş.a.m.d.

Această *Sociologie* a literaturii poate fi caracterizată global ca o încercare de sinteză cu multiple dimensiuni. Putem vorbi astfel despre o corelare a perspectivelor micro- şi macro-sociologice, a psihologiei sociale şi antropologiei, precum şi despre o lucidă şi programatică afirmare epistemologică a principiului interdisciplinarităţii. O altă tentativă de sinteză se operează între acele idei,

[45] *ibidem*, p. 218.

Scanned with OKEN Scanner

motive şi dezvoltări teoretice de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, care au devenit deja tradiţionale, şi cele mai noi poziţii ale sociologilor literaturii şi artei (şi chiar în interiorul celei din urmă, o sinteză între poziţiile de tipul celei reprezentate de Goldmann şi a celei reprezentate de Escarpit). Mai puţin vizibilă, dar nu mai puţin reală este sinteza poziţiilor afirmate în evoluţia sociologiei literaturii şi artei în România şi interesul pentru nivelul psihosocial al fenomenului literar, locul conferit perspectivei antropologice în explicarea procesului creaţiei literare şi a nevoii de literatură, o anumită factură a conceperii mecanismelor determinismului, rolul acordat publicului, interesul pentru fenomenul social al succesului şi colaborarea în acest domeniu cu M. Ralea constituie tot atîtea argumente în favoarea ei. Există, din păcate, şi un revers al acestei tentative de sinteză, de erudiţie şi echilibrarea savantă a atîtor puncte de vedere diferite sau contrarii: posibilitatea unui uşor eclectism sau estomparea propriei opinii. Dincolo, însă, de orice vicisitudini forţa sintezei depăşeşte cu mult, prin problematizări şi schiţări de soluţii, prin sugestii fertile şi tipologizări, orizontul minim şi modest al „cîtorva puncte de reper".

Cu doctrinele analizate pînă aici, ale lui M. Ralea, Al. Claudian şi T. Herseni, ne aflăm abia la începutul unei noi etape a evoluţiei sociologiei literaturii şi artei în România şi orice concluzii de mai largă respiraţie, orice caracterizări de ansamblu, înainte de epuizarea ei, ar fi premature[46]. Cu toate acestea răspunsul la o întrebare îndreptăţită se impune: nu am săvîrşit greşeala unui acronism reţinînd tocmai pe aceşti sociologi ai literaturii sau artei pentru debutul perioadei de care ne-am ocupat, deşi unele din lucrările lor au apărut, după cum s-a

[46] am încercat să schiţăm anumite tendinţe în *Sociologia artei: tradiţie şi actualitate*, „Tribuna", anul XIX, nr. 31 (971)/31 iulie 1975, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

văzut, la o dată relativ recentă și, oricum, în același timp cu alte studii și articole? nu revin oare, prin data apariției, studiile și lucrările lor unei actualități pe care nu ne-am propus să o studiem îndeaproape?

În principiu putem invoca teza decalajelor timpului istoric și a simultaneității unor timpi istorici diferiți: în același moment istoric, în cea mai strictă actualitate temporală pot fi prezenți gînditori și teorii din diferite momente ale evoluției unei discipline. Motivele concrete sînt însă următoarele: în primul rînd, lucrările lui M. Ralea, Al. Claudian și T. Herseni sînt, pentru momentele apariției lor, proeminente în raport cu alte studii sau articole. În al doilea rînd, doctrinele de sociologia literaturii și artei, succint examinate mai sus, izvorăsc din preocupări care, cu toată finalizarea lor relativ recentă, se situează în epoca de dinainte de 1944 și sînt produsul unei singure generații culturale. În fine, pentru că ele servesc foarte bine intereselor acestui eseu care își propune între altele să ilustreze prin istoria sociologiei artei din România, prima dintre formulele interdisciplinarității acesteia.

4. COORDONATELE UNIVERSALE, SPECIFICUL LOCAL ȘI ACTUALITATEA SOCIOLOGIEI ARTEI ÎN ROMÂNIA

Cu aceasta am intrat în efervescența actualității și, pentru a completa și încheia încercarea noastră de a schița o istorie a sociologiei artei în România mai trebuie succint să precizăm: putem descoperi un model epistemic universal în evoluția ei, și dacă da, care anume? ce aduce culturii noastre tradiția istorică a sociologiei artei? și: în ce măsură continuă practica actuală a sociologiei artei în România, modelul epistemic anterior și tradiția ei istorică?

Atît ca orientare — prin consecventa urmărire a determinării sociale a creației artistice, prin plasarea la

Scanned with OKEN Scanner

nivelul conținutului operelor, prin interesul pentru școlile și curentele artistice și atenția acordată problemelor publicului artistic ș.a. —, cît și ca structură a evoluției — deplasarea de la preponderența raționamentelor ideologice și a imperativelor de angajare a artistului în societate și în activitatea social-politică, la preponderența teoreticului și la argumentările unei discipline socio-umane, de la preocuparea artiștilor de a-și ancora arta în viața social-politică și a criticilor literari de a da un fundament „științific" activității lor, la o preocupare a universitarilor ș.a. — sociologia artei din România a fost în majoritatea coordonatelor sale similară formulei generale și dezvoltării istorice universale a disciplinei. Mai important însă este să comparăm organizarea acestui demers, care vizează arta dinspre sociologie, ca știință, modelul său epistemic, cu acela al altor variante istorice ale sale, din alte părți. Caracteristicile generale ale organizării demersurilor sociologiei artei, pe care am putea să le reținem după analiza manifestărilor ei în România sînt următoarele:

— sociologia artei apare ca demers închegat pe un anumit fundal teoretico-ideologic, care, după cum am văzut, presupune cel puțin existența unei filosofii a istoriei și societății, dacă o sociologie nu este efectiv prezentă, precum și a altor discipline, între care cel puțin rudimentar, teorii ale literaturii sau artelor. Momentul istoric al acestei constituiri este cel în care, de drept sau de fapt, arta se vede dezinvestită de vechiul său rol, conferit ideologic, și se resimte necesitatea de a i se fixa unul nou. Ceea ce este hotărîtor este calitatea mijloacelor prin care rolul social al artei este căutat și în cele din urmă fixat: deși nu se poate în acest caz distinge în mod absolut între ideologic și teoretic, practica culturală a momentului apariției ne permite totuși să caracterizăm ca teoretic demersul sociologiei artei în raport cu cele anterioare, ideologice. Cel puțin pentru momentele inițiale, există șansa ca, datorită precarității mijloacelor teoretice ale constituirii demersului sociolo-

Scanned with OKEN Scanner

giei artei, acesta să recadă, odată cu evoluţia mijloacelor teoretice şi cu schimbarea practicii culturale, în ideologic, la nivelul unor programe, desigur şi ele necesare şi valoroase, ale corelării activităţii artiştilor cu ţelurile societăţii;

— dincolo de momentul iniţial, al naşterii sociologiei artei, demersul său nu este niciodată simplu şi singular, ci complex şi multiplu. Structurarea lui revine tot fundalului teoretico-ideologic, care impune încă înaintea constituirii efective a sociologiei artei o anumită concepţie despre societate, despre artă şi mai ales despre relaţiile dintre ele. Astfel, pentru perioada din istoria sociologiei artei din România pe care am analizat-o, ceea ce este comun indiferent de formele diferite în care este concepută societatea este ideea artei ca expresie şi a omului, a artistului şi spectatorului, ca verigă de legătură între societate şi artă. Dacă avem în vedere şi faptul că aspectele obiectului şi diferitele cunoaşteri care le vizează sînt cu stricteţe parcelate, urmează că sociologia artei, pornind de pe bazele sociologiei generale este nevoită totodată, să recurgă şi la teze, noţiuni, raţionamente ale psihologiei întrucît în relaţiile dintre societate şi artă este implicat şi psihicul uman, precum şi elemente din teoriile diferitelor arte. Prin urmare, deşi demersul este centrat pe sociologie, la realizarea lui contribuie şi psihologia precum şi teoriile artelor, astfel încît formula generică a demersului sociologiei artei conţine sociologia generală, psihologie şi teoria artei, evident în dozaje diferite şi cu accent pe sociologie. Prin această formulă astăzi am recunoaşte un tipic demers interdisciplinar, dar în perioada pe care am analizat-o recunoaşterea nu s-a făcut, pentru că ideea interdisciplinarităţii nu se produsese încă şi nici măcar pluralitatea disciplinelor implicate în demers n-a fost remarcată, deoarece sociologia şi psihologia erau învecinate pînă la o anumită indistincţie a demarcaţiei;

— fundalul teoretico-ideologic intervine nu numai în închegarea într-o matrice generală interdisciplinară a de-

Scanned with OKEN Scanner

mersului sociologiei artei, dar serveşte totodată ca paletă în selectarea variantelor doctrinare concrete care se combină în cazul fiecărui sociolog al artei în parte.

Aceste caracteristici evidenţiază incidenţa analizelor noastre, care este aceea a rolului şi implicaţiilor fundalului teoretico-ideologic în constituirea şi evoluţia sociologiei artei din România. Ele sînt suficient de generale pentru a fi, după toate probabilităţile, şi universal valabile, dar privesc mai degrabă matricea formativă, decît organizarea demersului sociologiei artei. Face excepţie implicaţia uneia din ele: aceea care ne spune că demersul sociologiei artei se constituie pe baze sociologice, dar cu contribuţia psihologiei şi teoriilor asupra artelor. Această implicaţie poate fi trecută ca axiomă în contul formulării unui model epistemic al sociologiei artei, ai cărui constituienţi majori, cu diferite accente şi în diferite grade, ar fi: sociologia, psihologia, teoria artelor. Putem considera universal un atare model, care ne spune că abordarea sociologică a artei se realizează pe baza sociologiei, dar şi cu participarea psihologiei şi a teoriilor artei? Ceea ce ne îngăduie să răspundem la această întrebare fără o analiză prealabilă detaliată a altor exemple istorice de sociologie a artei este legătura indisolubilă, de la caracteristică generală la implicaţie, dintre fundalul teoretico-ideologic şi structura demersului sociologiei artei. Într-adevăr, organizarea internă a abordării sociologice a artei depinde de felul cum sînt concepute într-un anumit fundal teoretico-ideologic relaţiile dintre societate şi artă. Or, peste tot în fundalurile teoretico-ideologice pe care le-am vizat în analizele noastre, relaţiile dintre societate şi artă au avut ca mediator omul, ca artist sau ca spectator, mai precis conştiinţa sau psihicul lui, şi în consecinţă, psihologia a făcut joncţiune între perspectiva generală a sociologiei şi cele particulare ale teoriilor asupra artei. Nici în alte cazuri istorice situaţia nu a diferit deoarece o alternativă la varianta fundalului teoretico-ideologic, care face din om mediatorul relaţiilor dintre societate şi artă nu a existat, pînă

Scanned with OKEN Scanner

la puternica și destul de recenta impunere a filosofiilor și teoriilor limbajului, care situează această relație la nivelul structurilor semnificative, a codurilor, a limbajului în general. Prin urmare modelul organizării sociologiei artei pe baza sociologiei cu colaborarea psihologiei și teoriilor artei, care este acela al unei interdisciplinarități neconștientizate ca atare, caracterizează atît sociologia artei din România, cît și pe cea din alte părți, fiind o formulă epistemică universal valabilă și prezentă în limitele perioadei de valabilitate a fundalului teoretico-ideologic care impune și permite această articulare.

Cu toate similaritățile de organizare și evoluție și cu toată identitatea de structură epistemică a demersului cu cele din alte părți, sociologia artei din România nu este lipsită de un anume „specific local" pe care îl asigură tot fundalul teoretico-ideologic, mai precis anumite elemente ale sale, care permit acestei discipline o rezonanță particulară cu ethosul culturii noastre. Acest „specific local" poate fi recunoscut în abaterile pe care le prezintă practica sociologiei artei în raport cu un model ideal, pur și neutru, al articulării demersului său. În cazul sociologiei artei din România există două aspecte destul de generale, care, prin frecvența lor, prin locul pe care-l dețin și prin atenția de care se bucură din partea reprezentanților ei, se prezintă ca niște abateri de la o articulare neutră și perfect echilibrată a elementelor epistemice:

1. Evidențierea și sublinierea rolului autorului, scriitor sau artist, din perspectiva psihologiei, psihosociologiei sau antropologiei, pînă la contrabalansarea funcției de mediator a psihicului individual în determinarea socială a creației artistice, prin accentuarea relativei autonomii a acestuia sau prin accentuarea aptitudinilor sale creatoare. Simptomele teoretice ale acestei atitudini particularizante sînt prezente de-a lungul întregii evoluții istorice a sociologiei artei în România: C. Bolliac folo-

Scanned with OKEN Scanner

seşte „caracterul omului“ pentru a traduce psihosocial termenul de „rasă“; C. Dobrogeanu-Gherea rezervă constant un loc important în modelul său determinist, psihicului artistului şi atenţionează asupra importanţei psihosociale a relaţiilor sexuale; modelul determinist al lui Raicu Ionescu-Rion se bazează pe rolul conştiinţei individuale şi subliniază aspectele psihologice ale receptării operei de artă; elementele de psihologie socială sînt evidente în „teoria selecţiunii“, a lui G. Ibrăileanu; în opera lui H. Sanielevici aspectele antropologice (din păcate exagerate) ale fenomenului ajung să predomine, spre sfîrşitul vieţii, asupra celor sociologice; determinismul lax al lui M. Ralea acordă un larg spaţiu de joc factorului psihologic; Al. Claudian se situează net pe poziţiile psihologiei sociale; T. Herseni dă relief în contextul sociologic, mai ales laturilor psihologice, psihosociale şi antropologice ale fenomenului literar.

2. Evidenţierea şi sublinierea rolului factorului etnic, a naţiunii, în viaţa artistică, corelarea unor aspecte estetice ale operei sau curentelor artistice cu această instanţă socială. Exemple ale acestui accent particular sînt: sublinierea de către I. Eliade Rădulescu a dimensiunii naţionale a dezvoltării limbii şi literaturii; elementele teoriei sociale a specificului naţional, pe care le găsim la G. Ibrăileanu; aspectele de specific naţional pe care H. Sanielevici le vizează prin concepţia sa asupra „rasei“, dezvoltarea teoriei specificului naţional de către M. Ralea; partea de determinare a „formulelor“ sufleteşti şi, în consecinţă, filosofice şi artistice care revine naţiunii, în gîndirea lui Al. Claudian; importanţa naţiunii, ca „segment“ al fenomenului literar, la T. Herseni. Prezente în toate doctrinele de sociologia artei aceste laturi ale „specificului local“, ale căror proeminenţe le-am notat la o rubrică sau alta, vin să contribuie la definirea unui anumit ethos cultural. Astfel, evidenţierea rolului instanţelor psihosociale, psihologice şi antropologice, alături de cele preponderent sociale, inve-

Scanned with OKEN Scanner

derează, credem, aspirația prezentă și în folclor, de stabilire a unui echilibru autentic între individ și societate, între om și colectivitatea căreia îi aparține mai mult sau mai puțin nemijlocit. Iar tendința de a sublinia și a face remarcată acțiunea factorului etnic, în care se poate discerne sensibilitatea conștiinței noastre culturale la problema îndelung prezentă istoric a unității naționale și asidua căutare a unei identități culturale naționale, conduce la evaluarea națiunii ca forma de comunitate umană cea mai adecvată pentru viața social-politică și cultural-artistică. Acestor trăsături ale „specificului local" vine să se adauge, pentru a ocupa și ea un loc în ethosul cultural, cea proprie acestei discipline, aceea a radicalismului ei revoluționar, a orientării generale și constante spre poziții social-politice și ideologice de stînga.

Dar sociologia artei nu este numai în sine, prin formula practicată, ci și în raport cu alte teoretizări ale artei dintr-un context cultural dat, prin frecvența și dimensiunile tentativelor de abordare a artei, prin valoarea și originalitatea construcției teoretice, prin avansurile pe care le marchează față de alte poziții, prin sincronizarea evoluției cu dezvoltarea mondială a disciplinei, sau, dimpotrivă, prin reversul acestor calități, purtătoarea unui anumit ethos. Cu alte cuvinte, dacă în cultura unei societăți, din seria de abordări teoretice — filosofice, estetice, istorice, sociologice, psihologice și semiotice —, care se concurează reciproc în a da o cît mai exhaustivă explicație și interpretare artei, una dintre ele se actualizează sau se impune frecvent și durabil, această preferință este un simptom pentru marca acelei culturi. În acest caz, în persistența cu care s-au afirmat în teoretizarea artei poziții sociologice, în frecvența interesului pentru problemele sociale ale artei și ale rolului social al artistului și al operei de artă se verifică permanenta orientare spre istoric și social a culturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca dezvoltarea unor ştiinţe ale naturii sau a unor discipline socio-umane şi evoluţia sociologiei artei cunoaşte încetiniri, diminuări sau crize. Este adevărat că în astfel de cazuri o pondere însemnată are contextul social al practicii sociologiei artei, ale cărui exigenţe ideologice de redefinire profundă a rolului artei pe măsura marilor mutaţii sociale cer soluţii prea imediate în raport cu inerţia normală a oricărei discipline şi care în primele momente ale schiţării şi realizării unor mari proiecte sociale se mulţumesc adesea cu argumentele existente, neverificate şi neverificabile încă dar la îndemînă. Dar un rol nu mai puţin important în această scurtcircuitare ideologică a demersurilor sociologiei artei îl joacă în astfel de împrejurări şi fundalul său teoretico-ideologic precum şi structura şi elementele teoriei şi metodei sale. Astfel, o epuizare a fundalului teoretico-ideologic în raport cu evoluţia concretă a societăţii de referinţă sau o epuizare a uneia din teoriile care articulează interdisciplinaritatea sociologiei artei fac permeabil în ultimă instanţă demersul ei la asemenea intruziuni şi utilizări. Pe de altă parte, puncte de permeabilitate la astfel de scurtcircuitări se pot găsi chiar la nivelul metodei: faptul că sociologia artei se oprea la conţinutul operelor — preferîndu-le chiar pe acelea al căror conţinut era mai transparent pentru anumite evenimente sociale — şi că se puteau aplica relaţiilor dintre societate şi artă scheme deductive a permis instalarea procedeului de a deduce semnificaţia unei opere în mod automat, pornind de la cadrele societăţii de origine.

De aceea, după fenomenul politico-ideologic care a fost numit „dogmatism", revenirea sociologiei artei n-a fost imediată: breşele care îi făcuseră vulnerabilă poziţia metodologică şi teoretică existau în continuare. Abia ecourile modificărilor statutului sociologiei artei ilustrate şi impuse de Lucien Goldmann, Pierre Francastel, Robert Escarpit ş.a., care au remediat anumite insuficienţe in-

Scanned with OKEN Scanner

terne ale demersului acesteia, au reactualizat la noi această disciplină socio-umană. Noua formulă a sociologiei artei se caracterizează prin atenţia acordată structurii operei de artă, categorie care pare să depăşească distincţia formă-conţinut şi a cărei fermitate şi generalitate este oricum mai mare decît a conţinutului, prin înlocuirea, cel mai adesea implicită, a relaţiei psihologice conştiinţă socială (colectivă) — conştiinţă individuală artistică, cu o relaţie semiologică (semiotică) la nivelul limbajului, între societate şi artă, impusă de excepţionala evoluţie a filosofiilor şi teoriilor limbajului şi prin conştientizarea interdisciplinarităţii, ca o trăsătură epistemică şi metodologică specifică disciplinelor socio-umane contemporane (şi nu numai lor). Totodată, alături de această sociologie a artei al cărui demers interdisciplinar poate fi de drept considerat ca aparţinînd unei estetici sociologice, în urma evoluţiei şi maturizării sociologiei a devenit frecvent şi un tip de abordare monodisciplinară a artei care constă în analize ale circulaţiei operelor, în anchete ale lecturii şi, în general, ale receptării artei în stabilirea condiţionării sociale a alegerilor lecturii şi artistului etc. Alimentată de noul val de interes pentru abordarea sociologică a artei, pe care aceste mutaţii l-au stîrnit, sociologia artei din România a reintrat în actualitate. Fără să ignore schimbările de statut ale sociologiei artei, dimpotrivă preluîndu-le de pe poziţiile teoretico-ideologice ale marxismului, firul evoluţiei sale a fost reluat totuşi de acolo de unde s-a întrerupt. Sociologia artei din România a rămas deci la modelul epistemic tradiţional al demersurilor sale, preluînd şi asimilînd totodată elemente teoretice şi metodologice ale noii formule. Şi, întrucît teoria este mai receptivă, asimilarea s-a făcut mai ales la nivelul unor eseuri sau studii programatice şi teoretice, în timp ce analizele s-au situat cel mai adesea la nivelul istoriei sociale. Rămîne deci ca o conjugare a nivelelor, o redu-

Scanned with OKEN Scanner

cere la unitate a demersului, precum și sinteza între anumite variante teoretice și metodologice și între tradiție și actualitate să confere marca specifică a culturii românești noii formule care pare să caracterizeze evoluția contemporană a sociologiei artei.

Desigur, schimbarea structurii demersului sociologiei artei împreună cu noul val de interes pe care l-a trezit și la noi, n-a făcut decît să dea curs unor circumstanțe sociale mai profunde, care oricum tindeau să confere sociologiei artei actualitatea unei discipline vii. Pentru a fi drepți trebuie să recunoaștem că ele au acționat încă din primul moment, cînd un anumit context politico-social și istoric le-a orientat în direcția scurtcircuitării ideologice a unei discipline care n-a putut răspunde urgent „comenzii sociale" și continuă să acționeze și acum, după ce breșele structurii tradiționale a demersului sociologiei artei, prinsă într-un cîmp de forță politico-ideologic, au devenit evidente, reclamînd actualizarea ei sub o nouă formulă. Căci, la fel ca în momentul apariției sociologiei artei, prin modificarea profundă a structurii societății românești odată mai mult relațiile dintre societate și artă au devenit încă mai transparente. La această schimbare de structură se adaugă modificările caracteristice societății și artei contemporane în general: industrializarea în condițiile revoluției tehnico-științifice, „socializarea" intensă a omului, angajarea mai pronunțată a artei, mijloacele de comunicație de masă etc. În fine, de cea mai mare importanță este interesul societății contemporane și îndeosebi a celei socialiste pentru artă. Arta — și sociologia artei argumentează teoretic această teză — este unul din factorii care contribuie, sub aspectul structurilor mentale, al schemelor de acțiune și al valorilor, la edificarea noilor societăți. Din această perspectivă sociologia artei se impune unei atenții actuale în vederea analizei corelațiilor dintre societatea socialistă și artă, a adecvării acestor relații cu modelul noii societăți.

Scanned with OKEN Scanner

II. STRUCTURALISMUL FRANCEZ ŞI SOCIOLOGIA ARTEI

Evoluţia sociologiei artei este dependentă în primul rînd de transformările care survin în fundalul teoretico-ideologic pe care se constituie. Desigur, formula precisă a acestei dependenţe poate fi stabilită numai de istoria şi epistemologia sociologiei artei. Dar chiar şi o sumară examinare a motivelor care susţin atitudinea teoretică faţă de artă ne conduce la aceeaşi concluzie: teoriile care încearcă să explice arta şi nu răspund unor finalităţi normative sau de constituire a conştiinţei artistice, manifestă mai mult structura, orientarea şi nuanţele doctrinelor care le-au produs decît pe acelea ale fenomenului artistic la care se aplică. Această constatare nu aduce nici o atingere principiului comunicării epistemice a sociologiei artei cu obiectul său, ci atrage numai atenţia asupra faptului că anumite concomitenţe şi omologii între teoria sociologică şi practica artistică nu derivă din acest principiu fiind consecinţa unităţii de structuri mentale şi stil a unei culturi şi ne îndeamnă să căutăm sursa majorităţii schimbărilor din sociologia contemporană mai degrabă în mutaţiile survenite în fundalul teoretico-ideologic, decît în practica artei contemporane.

Într-adevăr, sociologia contemporană a artei este caracterizată, mai ales în cele mai reprezentative dintre doctrinele sale, sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann şi sociologia artei a lui Pierre Francastel, de o serie de schimbări ale teoriei şi metodei: privilegierea structurii în raport cu elementele sau conţinuturile, atît în domeniul socialului cît şi al operei de artă, considerarea artei ca fenomen semiologic şi investigarea ei din perspectiva procesului de semnificare, mai colectiv decît

cel de „expresie", căutarea corelaţiilor la nivelul structurilor sociale şi a celor semiologice ale operei, înlocuirea „explicaţiei sociologice" tradiţionale cu „lectura sociologică" etc. Aceste schimbări, în a căror convergenţă este evidentă formula structuralismului francez, nu pot proveni de la transformările de statut şi practică a artei contemporane, chiar dacă admitem, împreună cu Roland Barthes, că unele din manifestările acesteia sînt marcate de o mai generală „activitate structuralistă", deoarece nivelul teoretic este în cele două cazuri profund diferit. Am putea presupune că sursa lor sînt teoriile structuraliste ale artei şi cu siguranţă acestea au contribuit la despărţirea de sociologia tradiţională a artei. Dar faptul că sociologia goldmanniană a literaturii şi cea francasteliană a artelor s-au constituit în acelaşi timp cu aceste teorii şi în anumite privinţe le-au şi anticipat, precum şi situaţia lor de poziţii disjuncte, de alternative care tind să se excludă în aria structuralismului francez, contrazic presupoziţia. Rămîne să admitem şi să verificăm ipoteza potrivit căreia în ansamblul său, cu valenţele şi carenţele sale, structuralismul francez a fost curentul teoretico-ideologic, care a funcţionat ca fundal pentru articularea sociologiei literaturii a lui Lucien Goldmann şi a sociologiei artei a lui Pierre Francastel. Constituirea acestui fundal teoretico-ideologic ar fi deci motivul mutaţiilor din sociologia contemporană a artei, temeiul apariţiei unor noi sociologii ale artei, cauza articulării sociologiei artei într-o nouă formulă epistemică. Şi întrucît marca structuralismului francez rezidă în raportarea conceptelor sale centrale de structură şi sistem la realităţile semiologice, în tendinţa de a realiza proiectul semiologic saussurean, curentul situîndu-se doctrinar în marginea metodologiilor şi teoriilor sistemelor de semne, urmează că specificul noilor sociologii ale artei este masiva prezenţă metodologică şi teoretico-ideologică a semnului. Tocmai în această proeminenţă a semiologiilor structuraliste şi în tendinţa lor de a înlocui teoriile psihologice anterioare se

Scanned with OKEN Scanner

pot condensa și rezuma toate mutațiile care descriu noua sociologie a artei.

Dar este oare structuralismul francez fundalul teoretico-ideologic pe care se poate constitui o sociologie a artei? Un răspuns afirmativ pare destul de greu de susținut căci urmînd proiectul semiologic saussurean structuralismul consideră societatea numai pe latura coextensivă a „funcției simbolice" iar reprezentanții săi și-au anunțat programatic situarea exclusivă la nivelul „a ceea ce marxismul numește suprastructuri" și, trebuie să adăugăm, și aici numai asupra unor aspecte. Pe de altă parte accentul cade în acest curent mai mult pe metodă și teorie decît pe filosofie și ideologie: cu toate că nu este lipsit de unele latențe, dar insuficient și nu pe cont propriu dezvoltate și cu toată forța unificatoare a teoriei semnelor, structuralismul francez apare în variantele sale mai degrabă capabil să intre el în combinații interdisciplinare, decît să fie fundalul sau să ofere paleta pentru a combina interdisciplinar nuanțe doctrinale. Însă chiar această ultimă caracteristică observată ne permite să explicăm situația paradoxală a structuralismului francez în care descoperim fundalul teoretico-ideologic al noilor sociologii ale artei, dar pe care, singur fiind, nu se poate constitui o sociologie a artei. Este adevărat deci că structuralismul dezvoltă cu precădere aspecte teoretice și de metodă și că singur nu constituie fundalul adecvat pentru o sociologie a artei, dar urmînd proiectul saussurean al unei semiologii generale el se extinde mult dincolo de aceste aspecte extrapolînd și intrînd în concatenări multiple cu marxismul și pozitivismul, cu psihanaliza și cu antropologia socială și culturală, cu logica simbolică și teoria informației, cu retorica și poetica. Este limpede că numai conceput astfel, în concatenări multiple și în combinații teoretico-ideologice care nu mai sînt strict structuraliste, care îi depășesc pozițiile stricte și destul de aride în direcția legăturilor cu alte filosofii și curente teoretice, structuralismul francez poate funcționa ca fundal al articulării demersului care constituie noua

Scanned with OKEN Scanner

sociologie a artei. Nici în aceste condiţii însă structuralismul nu poate în ansamblul său oferi fundalul teoretico-ideologic necesar constituirii noilor sociologii ale artei. Într-adevăr, curentul francez se compune din două mari fracţiuni pe care le-am putea numi, cu aproximaţie, „statică" şi „genetică": pentru prima sistemul semnificant al limbajului uman este realitatea ultimă, pentru cea de-a doua comportamentul uman reprezintă o realitate mai profundă; prima aspiră la o semiologie centrată pe lingvistică (fonologie), cea de-a doua spre o semiologie pentru care lingvistica este numai una din specii; prima este interesată mai ales de aspectele antropologice, a doua de cele sociologice. Între cele două, numai cea de-a doua, „structuralismul genetic", constituie fundalul adecvat pentru noile sociologii ale artei şi aceasta nu atît din cauza firestii propensiuni spre sociologie, cît pentru considerarea comportamentului, sau, mai precis, a ansamblului comportamentelor umane, ca o realitate mai profundă decît sistemle semnificante şi semnificarea şi implicit, pentru raportarea realităţii semiologice a artei la ansamblul comportamentelor umane. Prin urmare ca sociologii structuraliste, sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann şi sociologia artelor a lui Pierre Francastel sînt sociologii „structuralist genetice" ale artei.

A. SOCIOLOGIA STRUCTURALISTĂ A „VIZIUNILOR ASUPRA LUMII"

Deşi Lucien Goldmann[1] este cunoscut mai mult ca sociolog al literaturii, în ansamblul concepţiei sale, al cărui punct de plecare este filosofic şi al cărui strat fundamen-

[1] Lucien Goldmann (1913—1970), filosof şi sociolog francez de origine română — liceul la Botoşani, studii de drept la Universitatea din Bucureşti. Audiază apoi cursurile lui Max Adler, reprezentant al „austro-marxismului" şi îşi pregăteşte doctoratul la

tal este marxismul, sociologia literaturii este numai unul din domenii, ulterior în mare măsură unei istorii sociale a filosofiei, preocupărilor de dialectică, epistemologiei ştiinţelor umane etc. Conform propriei mărturisiri, intersul pentru literatură i-a fost trezit de întîlnirea cu „scrierile din tinereţe" ale lui Georg Lukács şi pe fondul acestui marxism, cu uşoare urme de hegelianism şi neokantianism, precum şi în prezenţa în urma contactului cu psihologia şi epistemologia genetică şi a colaborării cu Jean Piaget, unor elemente ale „structuralismului genetic", s-a născut sociologia goldmanniană a literaturii. Astfel că, odată cu debutul unei lecturi sociologice aplicată „viziunii tragice în *Cugetările* lui Pascal şi în teatrul lui Racine", în *Le Dieu caché* (1956), se manifestă structuralismul pe care Goldmann, ca unul din notabilii lui coautori, îl va numi „genetic". Evoluţia sociologiei literaturii a fost şi în continuare paralelă şi dependentă de dezvoltarea structuralismului gentic, fapt evidenţiat de dialogul critic al acesteia cu structuralismul „non-genetic" şi cu psihanaliza şi de asimilarea selectivă a unor orientări şi soluţii din cadrul acestor curente teoretico-ideologice (spre ex., orientarea spre „microanaliza textului", ideea unui „model semantic global", sau caracterul compensator al rolului social al literaturii).

Paris. După invazia naziştilor se refugiază în Elveţia, devine asistentul lui Jean Piaget la Geneva, susţine un doctorat în filosofie la Zürich cu tema: *Comunitatea umană şi universul la Kant*, reluată în lucrarea de debut: *Intoducere în filosofia lui Kant* (1948). După eliberarea Franţei lucrează ca cercetător la C.N.R.S.; susţine un doctorat în litere la Sorbona, a publicat în 1956: *La Dieu caché*, şi lucrează în continuare la Sorbona. Importante pentru înţelegerea sociologiei goldmanniene a literaturii sînt din ansamblul operei: *Sciences humaines et philosophie*, Paris, P.U.F., 1952; *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1964; *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, Paris, 1970; *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1970; *La Création culturelle dans la société moderne*, Gonthier, Paris, 1971. În limba română s-au tradus o serie de studii şi eseuri grupate în antologia: *Sociologia literaturii*, E.P., Buc., 1970, la care, sub sigla S.L., vom trimite oridecîte ori va fi posibil.

Scanned with OKEN Scanner

Între preocupările lui Lucien Goldmann din această etapă, cu toată proeminența, sociologia literaturii nu a fost singulară și unică, ci mereu dublată de o sociologie a filosofiei, ambele fiind integrate perspectivei mai ample a unei sociologii a culturii moderne și contemporane. Odată cu elementele de autocritică, cu distanțarea lui Goldmann de unele accente structuraliste simplificatoare și cu apropierea de gîndirea lui Herbert Marcuse, etapa unei sociologii a literaturii proeminente și a dezvoltării preponderente a structuralismului genetic se încheie concomitent, ceea ce este un argument în plus în favoarea legăturii lor privilegiate, și structuralistul francez se întoarce la o sociologie filosofică a culturii moderne și contemporane.

Prin urmare evoluția sociologiei literaturii este coextensivă celei a structuralismului genetic: dar astfel se naște între punctul de plecare, al principiilor și conceptelor, care este marxist și suprafața de realizare, care este structuralist genetică o tensiune pe care Goldmann nu pare să o fi perceput. Într-adevăr, el pornește de la formula clasică, tradițională a relațiilor care structurează epistemic sociologia literaturii: operă — autor — public și nu pare să fie pe deplin conștient teoretic și metodologic că demersurile sale sînt organizate de o nouă formulă. Analiza care urmează și care se vrea o introducere critică în sociologia goldmanniană a literaturii, va urma liniile de forță ale acestei tensiuni și pornind de la o variantă a formulei tradiționale operă literară — autor — public, va urmări mai întîi cele trei elemente: opera literară, autorul ei și publicul (respectiv: publicurile), apoi, la un nivel mai profund, relațiile de

---

[2] Acest decupaj al fenomenului artistic s-a impus după epoca Renașterii, după formularea socială și istorică a autonomiei artei și artistului, în sensul autonomiei producătorului individual din economia capitalistă și chiar dacă astăzi, din perspectiva teoriei comunicării o putem apropia de diferențierea fenomenului comunicațional, în: sursă-mesaj-receptor, ea se întemeiază totuși pe o alta: producător-produs-consumator.

Scanned with OKEN Scanner

determinare și semnificare dintre ele și în fine sinteza celor două niveluri în „lectura sociologică" pentru ca prin rectificări și corecturi succesive ale acestei formule să ajungă la stabilirea celei adecvate noii naturi a sociologiei, a relațiilor dintre opera literară și grupul social prin intermedierea semiologică a „viziunilor asupra lumii".

1. COMPORTAMENT, STRUCTURĂ SEMNIFICATIVĂ, OPERĂ

Legătura dintre structuralismul francez și proiectul saussurean al unei „semiologii generale" este în teoria literaturii și artei mai evidentă poate decît oriunde altundeva. Într-adevăr, ideile și metodologia unei „științe generale a semnelor" sînt evidente nu numai în „știința literaturii" a lui Roland Barthes, în „poetica" lui Tzvetan Todorov și în „neoretorica" lui Gérard Genette, ci și în „sociologia artei" a lui Pierre Francastel, sau în „sociologia literaturii" a lui Lucien Goldmann. Mai mult chiar, diferențele dintre marile orientări structuraliste pot fi interpretate, în acest domeniu cel puțin, din perspectiva tipurilor deosebite de semiologii (semiotici) pe care respectivele grupuri tind să le realizeze: „structuralismul lingvistic" a lui R. Barthes, G. Genette, Tz. Todorov ș.a. inversează raportul stabilit de Saussure între semiologie și lingvistică și propun, cel puțin pentru actuala etapă a dezvoltării celor două discipline, o semiologie a literaturii centrată pe lingvistică; „structuralismul genetic" al lui P. Francastel, L. Goldmann ș.a., care urmează liniile principale ale gîndirii lui Jean Piaget, caută sursele „funcției semiotice" mai profund decît la nivelul limbii și încearcă să construiască o semiologie pornind de la „nivelul senzorio-motor", sau de la „comportamentul uman în general".

Deosebirile semiologice dintre marile orientări structuraliste sînt pregnante în conceptele diferite de „operă

literară": dacă pentru structuralismul „lingvistic" opera literară este în primul rînd şi esenţial un fenomen de limbaj, pentru „structuralismul genetic" al lui Lucien Goldmann: „Noţiunea de operă trebuie înţeleasă ca un caz particular şi privilegiat al comportamentului uman în general"[1]. Urmează deci că, pentru a înţelege noţiunea hotărîtoare de operă literară/culturală trebuie să analizăm caracteristicile fundamentale ale comportamentului uman. După Lucien Goldmann, acestea sînt:

1) tendinţa de adaptare la realitate şi, de aici, caracterul semnificativ şi raţional al comportamentului în raport cu aceasta;

2) tendinţa spre coerenţă şi structurare globală;

3) caracterul său dinamic, tendinţa de a modifica structura din care face parte şi dezvoltarea acesteia[2].

„Sociologia dialectică şi psihanaliza", cele două variante ale structuralismului genetic, menţionate de Goldmann, „pornesc, şi una şi alta, de la o afirmaţie comună: aceea că, pe plan uman, niciodată nimic nu este lipsit de sens"[3]. În paralel cu accepţiunea panlogismului filosofiei hegeliene, am putea vorbi în acest caz despre *pansemnificare*. Pentru L. Goldmann — la fel ca pentru J. Piaget, — semnificaţia nu este în mod necesar conştientă şi nu începe odată cu omul, gîndirea sau limbajul. Semnificativ este acel comportament care permite organismului individual sau grupului social, „subiectului individual sau colectiv", să dea un răspuns problemelor ridicate de mediul înconjurător (natural, social sau şi unul şi altul), de o manieră capabilă să-i asigure supravieţuirea şi dezvoltarea. Semnificaţia nu este dată la nivelul vreunui element singular, ci rezultă din inserţia în structura din care aceasta face imediat parte, fiind dependentă de caracterul de „totalitate relativă" (structură). Iar polisemia, fenomenul caracteristic operei literare/cul-

---

[1] L. Goldmann, *Natura operei*, în S.L., p. 248.

[2] idem, Structuralismul genetic în sociologia literaturii, în S.L. p. 143—144.

[3] idem, *Subiectul creaţiei culturale*, în S.L., p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

turale derivă din „. . . posibilitatea de a integra în mod valabil obiectul studiat în mai multe structuri diferite, atît pe planul conştiinţei cît şi pe cel al vieţii istorice şi, poate de asemenea (. . .) biologic“[4]. Dar coborîrea de la nivelul principiilor la acela al aplicaţiilor efective înseamnă, din păcate, şi trecerea de la o polisemie de drept la o „bisemie“ de fapt, pentru că cele două doctrine structuralist genetice, „sociologia dialectică şi psihanaliza“, nu oferă mai mult decît două posibilităţi de inserţie a unei structuri (element) în „totalităţile relative“ înglobante. Devin astfel posibile numai două semnificaţii, distincte şi complementare:

— semnificaţia transindividuală, istorică şi socială, emanînd de la un subiect colectiv, degajată de „sociologia dialetică“; şi

— semnificaţia individuală, libidinală, simptom al unei structuri psihice individuale, pusă în lumină de către psihanaliză. Şi, printr-o valorizare implicită, în cadrul acestei dihotomii, chiar „bisemia“ este redusă la o singură semnificaţie: în concepţia lui L. Goldmann numai semnificaţia transindividuală are valoare culturală, semnificaţia individuală fiind simplu simptom al unei structuri psihice. Or, în aceste condiţii, dacă se oferă numai două posibilităţi de inserţie şi din cele două tipuri de semnificaţii numai unul este reţinut ca autentic cultural, este superfluu să se vorbească despre polisemia de principiu a operei literare. În afara reducerii la un singur tip a structurilor înglobante, contracarează mobilitatea semnificaţiei operei şi rolul atribuit funcţiei în geneza structurii. Prin intermediul genezei, funcţia impune structurii — aici comportamentului uman — o netă fixare în contextul dat — psihic individual sau moment social-istoric. Precizia răspunsului reclamat comportamentului uman face ca acesta să poată fi inserat numai într-o structură anumită, dată social-istoric (ca să rămînem în termenii structuralismului goldmannian). Urmează con-

[4] *ibidem*, p. 77—78.

Scanned with OKEN Scanner

cluzia, contrazisă de experienţa culturală curentă, desuetudinii nete şi inevitabile a operei literare. Dar nu se ajunge pînă aici, deoarece, după cum se va vedea, Lucien Goldmann evadează din plasa implicaţiilor fixării istorice rigide a operelor literare/culturale prin invocarea antropologicului: creaţia culturală are a răspunde şi unor probleme umane fundamentale, a căror permanenţă în civilizaţiile de pînă acum o fac perenă.

Alături de tendinţa spre semnificare din fiecare domeniu parţial structurat, gîndirea şi comportamentul uman au şi „tendinţa de a realiza o coerenţă globală a ansamblului sectoarelor parţiale de acest tip". Impunerea unei interdependenţe sectoarelor parţiale ale gîndirii şi comportamentului uman — în această acţiune diferitele sectoare parţiale ale comportamentului au o pondere diferită şi specifică (spre ex.: în decursul istoriei, „ansamblul comportamentelor orientate către producerea de bunuri materiale" a avut o importanţă deosebită pentru existenţa oamenilor şi o pondere considerabilă în tentativele de structurare globală, arată Goldmann) — înseamnă realizarea unei coerenţe funcţionale. Coerenţa funcţională, genul proxim în structuralismul genetic al tuturor coerenţelor (logice, matematice, culturale, libidinale etc.) este în mai mare măsură reprezentanta structurii decît semnificaţia, dar, la fel ca aceasta, există numai ca „virtualitate dinamică", ca tendinţă a gîndirii, afectivităţii şi comportamentului indivizilor şi este atinsă numai în mod excepţional, în situaţii privilegiate şi în domenii limitate. Un astfel de „caz particular şi privilegiat al comportamentului uman" îl constituie tocmai operele literare/culturale valoroase, care se caracterizează prin existenţa unei coerenţe interne — „ansamblu de relaţii necesare între diferitele elemente care le constituie şi, la cele mai importante dintre ele, între conţinut şi formă, astfel că e nu numai imposibil de a studia într-un mod valabil anumite elemente ale operei în afara ansamblului din care fac parte şi care, el singur, le determină natura şi semnificaţia obiectivă, dar

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea de a înţelege *necesitatea* fiecărui element în raport cu structura semnificativă globală constituie ghidul cel mai sigur al cercetătorului"[5].

În fine, comportamentul uman mai are şi un caracter dinamic, o tendinţă de a depăşi, a modifica structura din care face parte, sau, în limbaj hegelian, tendinţa de negare a negaţiei. Ni se pare însă că, această a treia caracteristică fundamentală a comportamentului uman, care ar trebui să dea relief funcţiei, genezei, contrabalansînd efectul de statism pe care conceptul de structură îl aduce cu sine în domeniile şi teoriile unde este utilizat, să dea viaţă ideii că numai funcţia este permanentă, structura fiind relativă, se pierde pe parcursul descinderii de la principii la exerciţiul lor concret. Sau, cel puţin, că structuralismul genetic goldmannian nu reţine acest element în edificarea teoretică a conceptului de structură coerentă şi semnificativă, iar la nivelul analizelor aplicate, în locul tendinţei comportamentului de a depăşi, nega sau modifica structura din care face parte, ajunge să sublinieze mai degrabă tendinţa spre echilibrări a acestuia. Estomparea acestei tendinţe a gîndirii, afectivităţii şi comportamentului uman, se va vedea, are urmări asupra soluţionării chestiunilor ridicate de aportul individului în creaţia literară, a libertăţii sale etc., şi relevării caracterului critic al operelor de artă.

Care este, în raport cu aceste elemente comune, motivul privilegierii operei literare faţă de orice alt comportament? Ce caracteristică universal valabilă pentru orice comportament uman motivează caracterul privilegiat pe care îl au nu numai pentru critic sau teoretician, dar însăşi pentru societăţile unde se dezvoltă, „comportamentele pe care le numim, pentru acest motiv, culturale"? Sintetizînd cele anterior spuse putem conchide că, pentru structuralismul genetic, „. . . toţi oamenii tind

---

[5] L. Goldmann, *Conceptul de structură semnificativă în istoria culturii*, în S.L., p. 99.

să facă din gîndirea, afectivitatea şi comportamentul lor o structură coerentă şi semnificativă". Or, „În această perspectivă, creaţia culturală sub diferitele sale forme — religioasă, filosofică, artistică şi, bineînţeles, literară — constituie un comportament privilegiat, în măsura în care realizează într-un domeniu special o structură cît de cît coerentă şi semnificativă, adică în măsura în care se apropie de un scop *către care tind toţi membrii unui anumit grup social*"[6]. Consecinţa interesantă a gradului înaintat de structurare a operelor literare/culturale în raport cu eterogenitatea comportamentelor individuale este o răsturnare de perspectivă faţă de orientarea anterioară a demersurilor: dacă înainte se încerca o înţelegere a operei pornind de la „viaţa socială", acum, prin gradul ridicat de structurare, opera literară/culturală devine o „cale regală", un document privilegiat pentru analiza realităţii socio-umane.

În condiţiile acestei privilegieri a operei, conceptul de structură coerentă şi semnificativă, sinteza structuralist genetică a caracteristicilor fundamentale ale comportamentului uman — reluate în accepţiunile mai sus evidenţiate şi participînd inegal la această sinteză: mai mult coerenţa şi semnificaţia, mai estompat caracterul negator al comportamentului, care se pierde într-un insuficient specificat dinamism al structurii —, este un instrument teoretic şi metodologic central pentru sociologia literaturii, artei şi culturii. Prezenţa sa epistemologică, avînd ca limită inferioară biologicul şi ca excepţii unele sectoare ale comportamentului uman, este specifică cercetării culturii: „În studiul faptelor umane în general şi, mai precis, al operelor filosofice, literare sau artistice (le vom desemna în continuare prin termenul global de „cultură") mi se pare că diferenţa esenţială în raport cu ştiinţele fizico-chimice şi poate cu anumite domenii parţiale ale ştiinţelor despre om (lingvistica etc.) rezidă în existenţa unei finalităţi interne a acestor fapte, sau, dacă

[6] idem, *Structuralismul genetic* . . . , op. cit., p. 137.

le privim din unghiul cercetării, în aceea că trebuie, pentru a le studia, să specificăm conceptul general de „structură" adăugîndu-i calificativul de „semnificativă"[7]. Meritul de a fi propus primul conceptul de structură semnificativă în contextul curentului structuralist genetic, revine lui L. Goldmann. Dar punctul de plecare în definirea „structurii semnificative" — „serie de regularităţi care fac ca, într-un ansamblu, transformarea unui element să antreneze în mod necesar transformări complementare ale altor elemente, în aşa fel încît ele să păstreze o semnificaţie globală"[8] — rămîne, după cum se vede, acela al înţelesului, deja clasic, pe care Piaget îl dă noţiunii de structură[9]. În planul concret, al operei, „structura coerentă şi semnificativă" exprimă — prin concepte în cazul filosofiei, prin imagini verbale sau sensibile în cazul literaturii, respectiv al artei — o anumită „viziune asupra lumii". După cum se va vedea mai încolo, o bună parte a calităţilor teoretice şi metodologice ale conceptului de „structură coerentă şi semnificativă" sînt produsul unei ambivalenţe a demersurilor, bazată pe această identitate — în cazul marilor opere literare, artistice şi filosofice — cu o anumită „viziune asupra lumii", care permite acestui concept să funcţioneze estetic în planul intrinsec şi sociologic în planul extrinsec al operei literare, sau, cu alte cuvinte, care face ca structura pusă în lumină în planul estetic al operei să fie, în fond, una şi aceeaşi cu structura conştiinţei colective a unor

---

[7] idem, *Conceptul de . . .*, op. cit., p. 99.

[8] L. Goldmann, *Littérature et Societé*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1967, p. 87.

[9] Dintre cele trei proprietăţi pe care Piaget le atribuie structurii — „de totalitate, de transformări şi de autoreglaj" —, Goldmann citează definiţia „totalităţii" — „există *structură* (sub aspectul cel mai general) cînd elementele sînt reunite într-o totalitate care prezintă unele proprietăţi ca totalitate şi cînd proprietăţile elementelor depind, în întregime sau parţial, de caracterele totalităţii" —, dar vede în celelalte două proprietăţi „procese autonome de echilibrare" şi, pentru a sublinia genetismul structuralismului său, consideră aceste procese drept „structuri dinamice".

Scanned with OKEN Scanner

grupuri sociale. În ceea ce privește valoarea acestui concept în analiza operei literare, singura calitate care ne interesează deocamdată aici, ea provine din faptul că „structura coerentă și semnificativă" „reprezintă în același timp o realitate și o normă" și avem posibilitatea de a o utiliza simultan, atît pe latura teoretică, cît și pe cea normativă a literaturii/culturii.

Considerarea operei literare ca structură coerentă și semnificativă aduce cu sine o serie de mutații teoretice și metodologice eclatante în raport cu pozițiile tradiționale, clasice, și ridică sociologia goldmanniană a literaturii cu mult deasupra empirismului plat și banal sau a sociologismului vulgar al unora dintre doctrinele anterioare. Între multiplele consecințe teoretice mai importantă ne pare a fi schimbarea nivelului relațiilor operei literare cu conștiința colectivă: astfel, dacă „toată sociologia literară anterioară, ba chiar un sector foarte mare al sociologiei contemporane a literaturii erau și mai sînt călăuzite de căutarea corespondențelor între operă și *conținutul* conștiinței colective", sociologia structuralist genetică a literaturii „caută corespondența între creație și conștiința socială nu la nivelul conținuturilor, ci la acela *al categoriilor care le structurează atît pe una cît și pe cealaltă și mai ales la nivelul coerenței lor*"[10]. Odată cu transferul relațiilor dintre operă și conștiința colectivă de la conținut la structură, necesitatea unei referințe transparente, a unei reproduceri directe a realității sociale în conținutul operei literare, care grevează și menține la nivelul literaturii minore „lectura sociologică" tradițională, încetează de a mai fi imperioasă, devenind posibilă analiza sociologică a unor capodopere caracterizate de o puternică „transpunere imaginară" și compararea unor „universuri cu *conținuturi în întregime diferite*", cum ar fi cel al unui „basm fantastic" și cel al unui „roman realist". O altă consecință relevantă — și, dacă avem în vedere „neutralitatea axiologică" declarată

[10] L. Goldmann, *Structuralismul genetic . . .*, op. cit., p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

a sociologiei pozitiviste a literaturii, promițătoare — decurge din funcția normativă, alături de cea teoretică, a structurii coerente și semnificative, din faptul că în acest „instrument conceptual" găsim „criteriul însuși care ne permite de a aprecia valoarea lor (operelor n.n.) filosofică, literară sau estetică": „culmile creației literare pot fi studiate tot atît de bine ca și operele mediocre, dovedindu-se chiar mai ușor accesibile cercetării" sociologiei structuralist genetice, care vizează „tocmai elementul care conferă operei unitatea ei, adică unul din cele două elemente fundamentale ale caracterului ei specific estetic, iar în cazul care ne interesează ale calității ei propriu-zis literare"[11]. Două presupoziții sprijină acest exercițiu al funcției normative — și, în particular, al investigării unuia din cele două elemente esențiale ale specificului literar sau estetic — a structurii coerente și semnificative: „ipoteza *pozitivă*" a existenței unei finalități în domeniul „realităților umane" și un anumit mod de a defini valoarea estetică. Această finalitate nu înseamnă decît că: „Nu se poate presupune că natura evoluează progresiv spre structuri legale, geometrice sau cauzale, în timp ce ipoteza unei istorii dominate de tendințe spre structuri semnificative și coerente din ce în ce mai vaste pînă la o societate final clară, compusă numai din asemenea structuri, este una din principalele ipoteze *pozitive* în studiul realităților umane"[12]. Ceea ce revine la a spune, în termeni clasici, că istoria presupune validitatea categoriei de progres, sau, cu alte cuvinte, că trebuie să concepem istoria ca un proces de trecere de la virtualitatea la realitatea universalității valorilor. Un atare concept al finalității singularizează poziția lui Goldmann în cadrul structuralismului genetic — întrucît Piaget nu pare să-l accepte — și o apropie de o dialectică hegeliană așa cum este aceasta interpretată de Lukács —

---

[11] idem, *Sociologia literaturii: situația actuală și probleme de metodă*, în S.L., p. 194.

[12] idem, *Conceptul de . . .*, op. cit., p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

cu diferenţele: că nu avem de-a face, cum este cazul cu doctrina hegeliană, cu un panlogism, ci cu o pansemnificare şi că ideea unei „echilibrări", a unui sfîrşit al istoriei în genul „adevărului absolut" hegelian sau a „conştiinţei apocaliptice" lukàcsiene din *Istorie şi conştiinţă de clasă*, nu este prezentă — precum şi de dialectica marxistă.

În ceea ce priveşte valoarea estetică, Lucien Goldmann optează pentru soluţia dată în filosofia clasică germană de către Kant şi Hegel — valoarea estetică este o măsură a „tensiunii depăşite" pe un plan nonconceptual (verbal, în cazul literaturii) „între *extrema unitate* şi *extrema bogăţie*, între multiplicitatea unui univers imaginar complex, pe de o parte şi unitatea şi rigoarea creaţiei structurate, pe de alta" — şi reţine ca operaţional din această definiţie aspectul unităţii pe care îl traduce structuralist genetic prin coerenţă care, fără a fi un factor suficient „este un element constitutiv deosebit de important, poate chiar cel mai important (dacă este extins la relaţia dintre conţinut şi formă)" al valorii estetice[13]. Desprindem de aici, ca şi din prezentarea implicaţiei anterioare a aplicării conceptului de structură coerentă şi semnificativă în studiul operei literare — situarea relaţiilor dintre conştiinţa colectivă şi operă, la nivelul coerenţei şi nu la acela al conţinutului —, rolul deosebit care revine în iniţierea acestor schimbări în raport cu sociologia tradiţională a literaturii, coerenţei. Aceeaşi idee poate fi de altfel evidenţiată prin analiza oricăror altor faţete ale categoriei goldmanniene de operă literară sau artistică. Să luăm spre exemplu, datorită interesului deosebit, problema funcţiei sociale şi antropologice a „creaţiei imaginare": pînă în jurul anului 1964, Goldmann o concepe ca o „conştientizare colectivă" care relevă grupului social spre ce tindea, „fără să

---

[13] vezi discuţiile anexate la studiile şi comunicările: *Structuralismul genetic* . . ., op. cit., p. 167; *Conceptul de* . . ., op. cit., p. 102; *Subiectul* . . ., op. cit., p. 90 etc.

Scanned with OKEN Scanner

ştie", gîndirea, afectivitatea şi comportamentul său. În studiile de după 1964 funcţia antropologică a literaturii şi artei este mai frecvent gîndită prin analogie cu funcţia ei individuală, aşa cum este concepută de către Freud, în teoria sublimării: realitatea impune oamenilor „un anumit grad de incoerenţă şi un anumit număr de compromisuri", fapt care constituie o frustraţie în raport cu aspiraţiile lor, iar „Creaţia culturală compensează astfel amestecul şi compromisurile pe care realitatea le impune subiecţilor şi uşurează inserţia lor în lumea reală, ceea ce este, poate, baza psihologică a catharsisului"[14]. În ambele variante temeiul edificării funcţiei sociale şi antropologice a literaturii şi artei rămîne coerenţa.

Prin urmare, cu toată importanţa deosebită, chiar definitorie, pentru structuralismul genetic al lui Goldmann, a semnificaţiei, în planul analizei intrinseci a operei literare coerenţa deţine rolul primordial. Motivele situării coerenţei în prim-planul analizei operei literare sînt multiple şi provin de la diferite nivele ale sociologiei goldmanniene a literaturii. Unul dintre nivele de la care emană privilegierea coerenţei este cel metodologic: într-un pasaj programatic din *Le Dieu caché* (1956), Lucien Goldmann îşi defineşte intenţiile în direcţia contribuţiei la înţelegerea structurii „faptelor de conştiinţă" şi a expresiei lor filosofice şi literare, adică, în contextul lucrării menţionate, a jansenismului şi a expresiilor sale atît

---

[14] L. Goldmann, *Metoda structuralist genetică în istoria literaturii*, în S.L., p. 184—185; vezi, de asemenea: *Subiectul* . . ., op. cit., p. 92—93 şi *Structuralismul genetic* . . ., op. cit., p. 139, 147. Analogia conţine însă şi diferenţe deloc neglijabile:

a) frustraţiile psihanalitice vizează întotdeauna un obiect (rolul este jucat de cele mai multe ori de o persoană umană), pe cînd frustraţiile la care se referă Goldmann vizează o anumită coerenţă a comportamentelor în planul social;

b) instinctele refulate subzistă în *inconştient* şi tind spre o satisfacţie simbolică, care este întotdeauna o *posedare a obiectului* pe cînd tendinţele colective, adesea implicite, sînt nu inconştiente, ci *nonconştiente* şi vizează nu o posesiune, ci *realizarea unei coerenţe*.

Scanned with OKEN Scanner

în *Cugetările* lui Pascal, cît și în tragediile lui Racine. Or, el trebuie să găsească atunci un aspect care să-i permită o aplicare unică a metodei atît la operele filosofice cît și la cele literare, un criteriu al valorii care să fie comun celor două genuri culturale, și acest aspect sau criteriu nu poate fi altul decît coerența. Un alt nivel este acela central, al conceptului de structură: într-adevăr, coerența este un aspect universal prezent al structurii, modul ei de manifestare, pe cînd semnificația este un aspect parțial, dintr-un anumit domeniu existențial. Există și alte tipuri de coerență decît coerența semnificativă și, întrucît semnificația este produsul structurii, al totalității, coerența apare ca un aspect structural mai profund, prin care se produce de fapt semnificația sau care, metodologic, verifică ipoteza unei anumite semnificații.

Aceste nivele ale sociologiei goldmanniene a literaturii nu duc însă, la o supraevaluare a coerenței în analiza intrinsecă a operei literare sau filosofice, în general, culturale, ci, mai degrabă la o estimare teoretică și metodologică destul de justă. Desigur, așa cum se întîmplă adesea în istoria cunoașterii, aceste noi soluții, depășind dificultățile anterioare antrenează cu sine, la rîndul lor, probleme și complicații teoretice. Supraevaluarea importanței teoretice și metodologice a coerenței nu vine însă de la aceste nivele nici direct, nici prin implicație, ci emană de la un nivel mai profund, acela al fundalului teoretico-ideologic al structuralismului francez. Într-adevăr, diferit prin referințele importante la semnificație, geneză, valoare de formula strictă a structuralismului francez, Lucien Goldmann nu numai că se înscrie în coordonatele acestui curent teoretico-filosofic, ci se și angajează pe pozițiile lui prin locul pe care îl acordă coerenței semnificative în analiza operi literare sau filosofice. Căci ceea ce caracterizează profund și categoric structuralismul francez, înțeles ca o realizare a proiectului semiologic saussurean, este raportarea comunicării și semnificării nu la relația semnificantului (respectiv a semnului) cu referentul, ci la relațiile dintre semnificanți

Scanned with OKEN Scanner

(semne). Cu alte cuvinte relaţiile cu referentul, fie realitate social-istorică, fie conştiinţă colectivă, nu se mai situează la nivelul elementar, al semnelor, ci la acela al ansamblului lor, al totalităţii operei, al sistemelor de semne. Or, „coerenţa semnificativă" care este în fapt manifestarea „structurii semnificative" şi cu, toate apropierile posibile, trebuie distinsă de „coerenţa logică", are, după cum am precizat, între altele şi această implicaţie importantă: de a depăşi relaţia de conţinut, stabilită de la element la element, fie cu realitatea social-politică şi istorică imediată, fie cu conştiinţa colectivă şi de a o reformula la nivelul „structurii coerente şi semnificative" a operei pe de o parte, a conştiinţei colective pe de alta. Este adevărat că, din interior şi îndeosebi de pe anumite poziţii, Roland Barthes poate sublinia diferenţele — între care mai ales proeminenţa prezenţei teoretice a semnificaţiei — pentru a sublinia alternativa de orientare a sociologiei goldmanniene ca teorie structuralistă a literaturii, dar diferenţele la nivelul întregului curent, acceptat ca un ansamblu de poziţii mai individualizate sînt mai puţin esenţiale. Şi s-ar putea de asemenea ca cele mai importante deosebiri să nici nu se situeze aici: de fapt nici fracţiunea structuralistă pe care o reprezintă Roland Barthes nu poate evita folosirea categoriilor semantice în analize, diferenţa fiind numai că acestea sînt mai neutre cultural, axiologic şi istoric decît „viziunile asupra lumii" care sînt însoţite de o atît de bogată conotaţie.

Împărtăşind preferinţa structuralistă diferit numită, pentru manifestarea structurii prin coerenţă semnificativă, sociologia goldmanniană recoltează nu numai calităţile deosebite ale analizei structurale şi mutaţia produsă de aceasta, ci participă şi la implicaţiile negative ce decurg din unilateralizarea şi accentuarea ontologică a unor aspecte metodologice. Astfel că unele dintre consecinţele metodologice negative care fac reversul atît de criticat al metodologiei structuraliste le putem descoperi, particularizate, şi la Lucien Goldmann.

Scanned with OKEN Scanner

Multe dintre ele privesc natura și rolul operei artistice sau filosofice, sau, mai general, culturale. Ele sînt desigur alimentate și de alte aspecte ale configurației particulare ale doctrinei goldmanniene și în primul rînd de caracterul ușor transcendent și autonom al „viziunilor asupra lumii", al semnificației operelor, față de ființa acestora. Opera literară poate astfel apărea ca și cum semnificația ei s-ar constitui în afară, ea nevalorînd decît prin „coerența semnificativă" realizată de artist în planul imaginilor verbale. Această accentuare a importanței coerenței se face în detrimentul evidențierii unor aspecte deloc neglijabile în analiză: microstructurile limbajului literar, personajele, stilul, figurile literare etc. Ea este și în detrimentul relevării multiplelor contradicții din interiorul operei sau dintre aceasta și realitate, ceea ce Henri Lefebvre observă adăugînd că grupul privilegiat în istorie este acela care neagă, contestă, și nu cel pozitiv în afirmații. Noțiunea structuralistă de coerență, chiar dacă necesară nu pare suficientă nici în investigarea valorii estetice, specific literare a operei. Căci dacă definim, așa cum face Goldmann, valoarea în spiritul esteticii clasice germane, ca tensiune depășită între unitate pe de o parte și bogăția sensibilă a operei pe de alta, coerența semnificativă nu acoperă decît latura unității, astfel încît cealaltă latură, „bogăția sensibilă", multiplicitatea, și mai important, tensiunea dintre cele două laturi rămîne în afara analizei. Trebuie, de asemenea, să dăm dreptate remarcilor pe care Sanguinetti le-a făcut, ca și Lefebvre, în același context al discuțiilor pe marginea unui studiu al lui Goldmann: mai întîi că „în decursul istoriei, societățile valorizează succesiv diverse calități pe care le pretind operei de artă" și între acestea acum coerența reprezintă numai un moment; apoi, că această coerență neprecizată, tinde să devină metaistorică și să conducă la un structuralism atemporal. Metaistoricitatea coerenței potențează apoi pe aceea a valorii estetice căruia îi este esențială și care la rîndul său are o tentă metaistorică de vreme ce este extinsă de la o

Scanned with OKEN Scanner

anumită perioadă a istoriei filosofiei şi esteticii şi, în general, a culturii la toate operele literare.

Pe scurt, insuficienţa analizei coerenţei este evidentă în raport cu natura operei literare, cu rolul acesteia şi cu valoarea ei specific literară. Această insuficienţă provine din caracterul de aspect particular al coerenţei, care, aşa cum o arată şi Jacques Dubois, nu poate epuiza totalitatea operei literare: „Specificitatea faptului literar este în chip periculos aşezată între paranteze şi nu este suficient să invoci coerenţa capodoperei pentru ca exegeza unui aspect să fie extensibilă asupra tuturor celorlalte"[15].

Dificultăţile teoretice şi implicaţiile negative pentru analiză pe care, alături de numeroase rezolvări strălucite, le aduce în sociologia literaturii valorizarea coerenţei structurii semnificative au fost remarcate şi de Lucien Goldmann după 1967, sub sugestiile unui studiu al Juliei Kristeva asupra lui Bahtin şi mai tîrziu, sub influenţa atmosferei marcusiene. În elementele de autocritică ce se conturează astfel, Goldmann corelează valorizarea coerenţei în detrimentul altor aspecte ale operei cu prezenţa dogmatismului într-un context teoretic mai larg şi arată că pentru o cuprindere deplină a valorii specific estetice este necesară şi analiza „bogăţiei", „concretitudinii sensibile" a operei, pe care le consideră expresia spiritului critic şi a libertăţii. El recuperează astfel programatic pentru cercetarea sociologică anumite domenii ale laturii considerate anterior de apanajul individualităţii scriitorului: conştientizarea în operă a celorlalte valori refuzate sau reprimate de „viziunea asupra lumii", care induce unitate, coerenţa semnificativă a acesteia; rezolvarea şi integrarea în operă a „realităţii ontologice inevitabile" a morţii, de care orice „viziune asupra lumii" se loveşte fără a o putea suprima; şi, în sfîrşit, „domeniul conflictelor dintre aspiraţiile individuale şi

---

[15] Jaques Dubois, *Pentru o critică literară sociologică*, în *Literar şi social*, Ed. Univers, Buc., 1974, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

ordinea socială și realitatea sacrificiilor pe care orice ordine le cere pe planul vieții individuale". Lucien Goldmann a revenit de asemenea și asupra aprecierii pe care a făcut-o în cadrul acelei critici de susținere pe care structuraliștii au intreprins-o în favoarea „noului roman" (A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, M. Butor), arătînd că, cu toate că acesta exprimă o „viziune realistă, critică și perfect coerentă asupra societății contemporane", din „perspectiva posibilităților și virtualităților umane", din perspectiva bogăției și multiplicității „ele exprimă totuși o sărăcire generală a creației literare și culturale", convergentă, prin dispariția progresivă din conștiința oamenilor a dimensiunii esențiale a posibilului, cu „unidimensionalizarea" omului.

2. „SUBIECTUL CREAȚIEI CULTURALE"

Pentru sociologia structuralist genetică a literaturii „autorul" devine astfel instanța la care poate fi raportată coerența semnificativă a operei. Ceea ce, din perspectiva „lecturii sociologice" goldmanniene, revine la a spune că „autorul" operei este acea totalitate înglobantă prin inserarea în care se obține maxima inteligibilitate și, totodată, explicarea adecvată — adică: autentic literară sau culturală — a textului. Din acest unghi, al maximei inteligibilități și al explicării adecvate a operei literare, examinează Lucien Goldmann „totalitățile" cele mai des folosite în „studiul universitar", erudit și empiric, al literaturii. Și anume, el are în vedere: 1. istoria literaturii; și 2. viața individuală a scriitorului, așa cum ne este ea propusă în biografia, psihologia sau psihanaliza sa, opunîndu-le: viața istorică a anumitor grupuri sociale, ca o a treia totalitate înglobantă posibilă. Esențialul recuzării istoriei literaturii, biografiei și psihologiei scriitorului rezidă în aceea că aceste discipline „de tradiție universitară" „nu au ca obiect domenii suficient de auto-

Scanned with OKEN Scanner

nome pentru a permite o înţelegere ştiinţifică reală a fenomenelor“:

1) În cazul istoriei literaturii avem de-a face doar cu *sume* de structuri, autonome unele în raport cu altele, şi nu cu o structură înglobantă. În ceea ce priveşte „studiul influenţelor“, acesta nu poate explica decît puţin în „istoria spiritului“, pentru că alegerea operei care influenţează este hotărîtă de momentul istoric, iar în procesul receptării, aceasta suferă deformări adesea apreciabile;

2) Nici celelalte discipline — biografia şi psihologia scriitorului mai ales, căci cazul psihanalizei, diferit totuşi de al acestora îl vom examina separat, mai jos — nu decupează o totalitate aptă să funcţioneze ca structură înglobantă.

Şi aceasta deoarece:

— scrierile reprezintă numai o parte din comportamentul unui autor, iar comportamentul depinde de o structură fiziologică şi psihologică extrem de complexă şi inconstantă, precum şi de o mulţime imensă de situaţii concrete, în care se află individul de-a lungul existenţei sale: „fără îndoială, dacă cunoaştem *exhaustiv* structura psihologică a autorului studiat şi istoria relaţiilor sale cotidiene cu mediul social şi natural, putem înţelege opera prin biografie, dacă nu în întregime, cel puţin în parte“[1]. Dar deocamdată, şi, poate, pentru totdeauna, acest lucru este imposibil;

— dacă, în cazul unor indivizi contemporani, analizele de laborator nu pot oferi asupra psihicului lor decît o imagine fragmentară, cu atît mai mult cunoaşterea sub aspect psihic a celor care nu mai sînt în viaţă este superficială şi fragmentară — fiind atît de puţin informaţi, „psihologia explicativă“ nu este în această situaţie decît o parafrază a operei;

---

[1] L. Goldmann, *Întregul şi părţile* (primul capitol, metodologic, din *Le Dieu caché*), în S.L., p. 231—232.

Scanned with OKEN Scanner

— cunoaşterea intenţiilor şi proiectelor artistului nu oferă nici ea prea mult, dacă ţinem seama de faptul că ele aparţin sectorului conştient al comportamentului, care este numai o parte, şi, după structuralismul genetic, nu cea mai importantă, a comportamentului uman;

— explicaţia psihologică nu permite accesul la totalitatea textului — se explică numai elemente parţiale sau trăsături extrem de general, adică numai 50—60% din text — şi lasă loc pentru alte interpretări contradictorii, tot atît de parţiale; această explicaţie se concentrează asupra unor aspecte şi caracteristici ale operei care nu sînt estetice, culturale.

Parţial aceste acuzaţii sînt valabile şi pentru psihanaliza freudiană. Dar, în acelaşi timp, situaţia este alta: psihanaliza şi sociologia structuralist genetică se deosebesc de „disciplinele universitare", „empiric erudite" — istoria literaturii, biografia şi psihologia scriitorului — prin trăsături care le sînt, după Goldmann, comune: ideea că, pe plan uman, niciodată nimic nu este lipsit de sens (pansemnificare); încercarea de a restabili sensul unui fragment, nesemnificativ prin el însuşi, prin integrarea într-o totalitate mai vastă; ideea că structurile semnificative constituie rezultatul unei geneze şi nu pot fi înţelese în afara ei. Cu toate acestea în problema „subiectului creaţiei culturale" soluţia freudistă se deosebeşte net de aceea a sociologiei goldmanniene: pentru Freud — şi pentru psihanaliza inspirată de el — „subiectul este întotdeauna şi pretutindeni un individ". L. Goldmann găseşte explicaţia acestei poziţii în aceea că freudismul continuă filosofia luminilor — pentru care individul este unicul subiect posibil al acţiunii şi gîndirii — şi chiar acolo unde prin marile sale descoperiri o depăşeşte, rămînînd la aspectul biologic sau nemijlocit derivat din biologic, rămîne la un subiect care, prin *libido*, se defineşte ca individ în raport cu care ceilalţi indivizi nu sînt decît obiecte. Poziţia individualistă a psihanalizei de inspiraţie freudiană se reflectă şi în particularitatea „importantă şi contestabilă" a absenţei cate-

Scanned with OKEN Scanner

goriei de viitor — viitorul individului este limitat de moarte —: „. . . gîndirea lui Freud, cu tot caracterul său genetic, nu ţine seama de viitor şi pare să evolueze într-o temporalitate cu două dimensiuni: prezentul şi trecutul, cu netă predominare a celei din urmă".

Analizele freudiste ale creaţiei culturale nu sînt suficiente, după Goldmann, pentru că rămîn „un fel de transpunere riguroasă şi puţin modificată, în unele puncte secundare, a analizelor comportamentului individual şi al *libido*ului individual". De asemenea, problema majoră pe care o pune Freud, în *Insatisfacţie în civilizaţie*,: de a şti ce i-a putut determina pe oameni să accepte de bunăvoie o frustraţie atît de gravă şi de dureroasă faţă de satisfacerea liberă a tendinţelor libidinale pentru a crea societatea, rămîne în cadrele psihanalizei insolubilă.

Acest examen critic al posibilităţilor epistemologice a „istoriei literaturii" şi a disciplinelor care se preocupă de „viaţa scriitorului" — biografia, psihologia şi psihanaliza acestuia — este temeiul, în general, al opţiunii lui Lucien Goldmann pentru „viaţa istorică" a anumitor grupuri sociale, ca totalitate înglobantă care permite explicarea operei şi acordă maxima inteligibilitate semnificaţiei „specific literare" a acesteia. „Subiectul creaţiei culturale" nu mai este deci conceput ca individual, ci transindividual, colectiv: acel grup social care se dovedeşte a fi purtătorul unei „viziuni asupra lumii" şi prin aceasta centrul de structurare a structurii coerente şi semnificative, care este opera literară, sau autorul calităţii „specific literare", a coerenţei acesteia[2].

---

[2] Dincolo de linia pe care se angajează analiza noastră, mai există două posibile motive. În primul rînd, opţiunea lui Goldmann poate fi determinată de opţiunea filosofică generală între poziţiile şi soluţiile empiriste şi raţionaliste, pentru care subiectul real al gîndirii şi acţiunii este *individual*, şi cele romantice, pentru care acesta este *colectiv*, în direcţia poziţiei şi soluţiei sintetice marxiste: subiectul este colectiv dar „această colectivitate nu este nimic altceva decît o reţea complexă de relaţii interindividuale" şi „trebuie întotdeauna precizată structura acestei reţele şi locul particular

Scanned with OKEN Scanner

Există însă cel puțin încă două motive de o importanță egală cu aceea a evidențierii incapacității epistemice a disciplinelor universitare de a oferi totalități înglobante autentice, dar pe care Goldmann nu pare să le etaleze cu o identică insistență, după cum nici comentatorii săi nu le relevă îndeajuns, și care apropie sociologia structuralist genetică a literaturii de marxism tot pe atît pe cît de structuraliste au fost unele din considerațiile de mai sus. Din felul cum tratează structuralismul genetic problema structurilor înglobante rezultă că există numai două totalități posibile de inserție a comportamentului uman — și opera este așa cum spuneam în strînsă analogie, dacă nu chiar identitate cu comportamentul —, iar diferența dintre ele este diferența dintre fenomen și esență deoarece dacă „acțiunea ca manifestare individuală nu s-a integrat practic niciodată într-un mod coerent în ansamblul acțiunilor aceluiași individ; practic nu există în societățile împărțite în clase, și mai ales în societatea modernă, indivizi a căror viață în ansamblu să constituie o unitate semnificativă apropiată de o coerență perfectă" (cu excepția unor filosofi, artiști, savanți, conducători politici sau religioși, care ating această coerență într-un sector particular al vieții lor, adesea în detrimentul celorlalte domenii ale gîndirii și acțiunii, precizează Goldmann), „la nivelul *acțiunii istorice a grupurilor*, aceleași acțiuni umane, divizate și înstrăinate cînd le privim în semnificația lor individuală, apar de pe acum în ochii istoricului, ca

---

pe care îl ocupă în ea indivizii care apar în mod manifest ca subiecți, dacă nu ultimii, cel puțin imediați, ai comportamentului studiat". (L. Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, Ed. Gonthier, Paris, 1966, p. 133) În al doilea rînd se prea poate ca un rol important să-l fi jucat o circumstanță a „lecturii sociologice" goldmanniene, despre care am mai vorbit: faptul că Goldmann caută nu subiectul unei anumite opere literare sau filosofice, ci o instanță la care să poată raporta ceea ce este comun operei literare și filosofice, ceea ce este comun *Cugetărilor* lui Pascal și teatrului lui Racine și care în mod necesar depășește nivelul celor doi autori imediați spre curentul unde pot fi, ambii, situați.

elemente de structură mai mult sau mai puţin conştient semnificative şi coerente; această diferenţă în gradul de coerenţă este tocmai expresia rupturii între istorie şi individual şi a primatului pe care-l păstrează încă momentul istoric asupra celui individual". Principiul acestei decompoziţii între esenţă şi fenomen, între coerenţă semnificativă şi incoerenţă, cu consecinţa primatului, prin gradul de coerenţă şi prin totalitatea ce o constituie, a acţiunii istorice faţă de cea individuală, este înstrăinarea, categorie analizată cu pertinenţă de către clasicii marxismului[3]. (Reamintim că posibilitatea unei lumi limpezi, a apropierii sensibile a semnificaţiilor individuală şi colectivă a comportamentului uman şi a transformării muncii înstrăinate, cel puţin în parte dacă nu în întregime, în muncă creatoare şi a produsului în operă, legată de depăşirea înstrăinării — aceasta fiind, după Goldmann o speranţă sau un pronostic la gînditorii contemporani — este de fapt „ipoteza pozitivă" necesară studiului realităţilor umane şi exerciţiului normativ al structurii coerente şi semnificative.) Concluzia ce se impune este aceea că existenţa în societăţile contemporane a fenomenului înstrăinării — categorie importantă a „ontologiei sociale" marxiste — contribuie destul de mult — şi aceasta nu a fost după părerea noastră suficient evidenţiat — la accentul pe care structuralismul goldmannian îl pune pe totalitatea acţiunii istorice a grupului social şi la situarea „subiectului creaţiei" literare printre grupurile sociale care sînt purtătoarele unei viziuni asupra lumii.

Al doilea motiv pare însă a rivaliza cu primul: uneori Goldmann arată că apelăm la totalitatea îndepărtată a mişcărilor sociale, economice şi intelectuale, la grupul social şi nu la biografia sau psihologia scriitorului „. . . din motive nu de principiu, ci de posibilitate practică, de eficacitate în munca de cercetare"[4]. Un studiu

---

[3] vezi: L. Goldmann, *Natura . . .*, op. cit., p. 250—252.
[4] idem, *Conceptul de . . .*, op. cit., p. 108.

ideal n-ar trebui să sară peste treapta intermediară, atît de importantă, a individualităţii scriitorilor dar, cum s-a văzut pînă aici, există serioase dificultăţi în a reconstitui pozitiv şi solid psihologia unui individ, ori în a stabili o relaţie de tipul ansamblu-părţi între creatorul ei şi operă. Dar dacă, subliniază Goldmann, ansamblul multiplu şi complex al relaţiilor umane, în care este angajat orice individ, generează foarte adesea rupturi sau o relaţie prea mediatizată pentru a fi practic analizabilă între viaţa cotidiană, gîndirea conceptuală şi imaginaţia creatoare, dacă apartenenţa indivizilor la mai multe grupuri — familie, prietenii, cercuri profesionale etc. — sporeşte complexitatea psihologiei lor, colaborînd la producerea unei structuri unice, complexe şi relativ incoerente, dacă indivizii pot să-şi separe gîndirea şi aspiraţiile lor de activitatea cotidiană, situaţia este cu totul alta în cazul grupurilor sociale, unde concordanţa dintre gîndire şi comportament este *riguroasă*. Studiind un număr suficient de mare de indivizi, aparţinînd unuia şi aceluiaşi grup social, acţiunea celorlalte grupuri se anulează reciproc şi putem parveni, după Goldmann, la o structură înglobantă mult mai simplă şi mai coerentă, ale cărei relaţii cu opera sînt de acelaşi ordin cu relaţiile dintre ansamblul operei şi elementele ei. Încă o dată, acum pe plan metodologic, grupul social se vădeşte a fi, pentru sociologia structuralist genetică, suportul privilegiat al demersurilor interpretative şi explicative.

Bineînţeles, ampla expunere de motive din diferitele studii şi eseuri, pe care am rezumat-o aici, nu surmontează toate dificultăţile pe care angajarea unei atari soluţii le ridică. „O teză esenţială a structuralismului genetic este în adevăr aceea că orice structură semnificativă parţială poate fi inserată *în mod valabil* într-un număr mai mare sau mai mic de structuri înglobante, fiecare din aceste inserţii punînd în lumină una din multiplele semnificaţii pe care le are orice realitate

umană"[5]. Această teză are o față dublă: pe de o parte dă conținut principiului polisemiei operei literare, pe de altă parte, prin intermediul structurii înglobante, comunică cu problema „autorului". Am arătat mai sus, în cadrul prezentării caracteristicilor fundamentale ale comportamentului uman, respectiv al elementelor constitutive ale structurii coerente și semnificative, că Lucien Goldmann reduce, de la principiu la aplicație, polisemia la „bisemie" și că, acceptînd numai alternativa semnificației individuale sau sociale, recunoaște ca autentic literară/culturală numai semnificația socială. Ceea ce se repercutează în planul problemei autorului în expedierea poate prea rapidă și tranșantă a unor instanțe, a căror mai atentă considerare ar fi nuanțat soluția pe care vine să ne-o propună, și în reducerea problemei „autorului", a „subiectului creației culturale", a cărei miză teoretică și metodologică nu este o simplă distincție a termenilor, ci situarea inteligibilității fundamentale, la antinomia individ-grup social. Contribuie la introducerea problemei „autorului" în cadrele obilgate ale antinomiei individ-grup social și felul expeditiv cum Goldmann consideră posibilele „totalități înglobante" ale structurii semnificative parțiale care este opera literară, tendința de a ontologiza, făcînd prin aceasta definitive, obstacolele epistemologice detectate cu acest prilej ș.a. Iar în rezolvarea unilaterală, în direcția grupului social, a acestei antinomii un rol pe cît de activ, pe atît de puțin evident, îl joacă conceperea esenței operei și valorii estetice ca net socială, fără atenția cuvenită tensiunilor și instanțelor deloc neimportante în constituirea acestora, puternica și latenta valorizare a socialului, care, ea și nu carențele de dialecticitate, descalifică de fapt psihanaliza freudiană în concursul pentru impunerea unei structuri înglobante. Se adaugă, probabil, la această valorizare latentă un antipsihologism apărut la începutul

[5] idem, *Structuralismul genetic* . . ., op. cit., p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

acestui secol, şi care vizează în contextul cultural francez biografia şi psihologia scriitorului/artistului.

Astfel încît, ca expresie a individului, opera literară se prezintă mai ales ca 1) satisfacere sublimată a unei dorinţe de posedare a unui obiect (în sensul psihanalizei); 2) produs al unui anumit număr de montaje psihice particulare, exprimate în particularităţile scrisului; 3) reproducerea deformată sau fidelă, a unui anumit număr de cunoştinţe dobîndite sau experienţe trăite, „Or, nimic din toate acestea nu constituie o semnificaţie literară, estetică sau filosofică, pe scurt o semnificaţie culturală"[6]. Dar nu poate totuşi constitui „autorul individual" o „totalitate înglobantă" pentru structura semnificativă parţială a operei? Numai particularităţile scrisului, produse de „un anumit număr de montaje psihice particulare" ne autorizează să vorbim despre o totalitate a operelor unui scriitor? Nu se constituie această totalitate, care, între altele, ne îngăduie stabilirea, cu oarecare aproximaţie, apartenenţei sau nonapartenenţei unui anumit text la ea, în baza unui element individual care depăşeşte sfera purului individual şi pătrunde în estetic, în baza stilului?

Opţiunea lui Lucien Goldmann este, după cum spuneam, alta el deschizînd antinomia individ-grup social în direcţia ultimului termen: „Pe planul socio-istoric care include creaţia literară, principalele descoperiri ale structuralismului genetic sînt acelea ale *subiectului transindividual* (sau colectiv) şi a caracterului *structurat* a întregului comportament intelectual, afectiv sau practic a acestui subiect"[7]. Putem înţelege adecvat şi cu uşurinţă noţiunea de „subiect transindividual (sau colectiv)" al creaţiei literare, al cărui gen proxim este grupul social, dacă îl urmăm pe Goldmann în contestarea şi completarea poziţiilor psihanalizei freudiene: ca factor explicativ libido-ul este insuficient, alături de el trebuie să

---

[6] idem, *Sociologia literaturii . . .*, op. cit., p. 212.
[7] idem, *Sciences humaines . . .*, op. cit., p. 151.

situăm o altă nevoie fundamentală a omului — apărarea, conservarea vieţii (împotriva foamei, frigului ş.a.); alături de comportamentul orientat spre satisfacerea libido-ului avem comportamentul îndreptat spre stăpînirea naturii. Şi dacă apariţia funcţiei simbolice şi a limbajului, apariţia conştiinţei nu schimbă cu nimic caracterul individualizat al libido-ului, „comportamentul corespunzînd nevoii de stăpînire a naturii pentru ameliorarea condiţiilor de viaţă" suferă o schimbare profundă şi odată cu dezvoltarea posibilităţii unei noi diviziuni a muncii generează „ceva cu totul nou şi necunoscut pînă aici: *subiectul constituit din mai mulţi indivizi*". Relaţiile din interiorul acestui subiect, spre deosebire de acelea din domeniul libido-ului — relaţii subiect-obiect —, sau de cele propuse de filosofiile individualiste — intersubiective, între indivizi ca subiecţi absoluţi —, sînt *intrasubiective*, „adică relaţii între indivizi care sînt, fiecare, elemente parţiale ale adevăratului subiect al acţiunii" (spre exemplu, comunicarea în acest tip de subiect este *intrasubiectivă*; de asemenea relaţiile dintre anumite conştiinţe ale indivizilor participanţi la el). În acest subiect opoziţia nu mai este cea situată de Freud între „pulsiunile Insului, subiect individual cu predominanţă inconştientă şi biologică, şi pulsiunile Eului, subiect individual el însuşi, dar cu predominanţă conştientă şi socializată", „ea se situează între pulsiunile Insului şi cele care structurează conştiinţa unei fiinţe ce, rămînînd biologic un individ, nu mai reprezintă, ca fiinţă conştientă şi socializată, *decît un element parţial al unui subiect care îl transcede*." Astfel se poate surmonta, crede Goldmann, dificultatea esenţială a freudismului, aceea de a şti ce i-a determinat pe oameni să accepte frustraţia libidinală pentru a crea viaţa socială şi civilizaţia: „ . . . ceea ce caracterizează apariţia omului, naşterea civilizaţiei şi, legată de ea, apariţia conştiinţei şi a diviziunii muncii este tocmai posibilitatea dezvoltării unui sector al vieţii şi al comportamentului cu un subiect transindividual şi infinit de extensibil, su-

biect care acţionează, trebuie reamintit, nu numai asupra lumii naturale, ci şi asupra altor oameni sau altor grupe de oameni care constituie astfel obiectul gîndirii şi acţiunii sale"[8].

Succint, subiectul transindividual sau colectiv, poate fi caracterizat ca:

— un grup compus dintr-un număr de indivizi ce variază de la doi, la mai multe milioane;

— toţi indivizii sînt angajaţi în numeroase acţiuni diferite şi fac parte dintr-un mare număr de subiecte transindividuale diferite;

— conştiinţa subiectului transindividual nu are nici o realitate proprie şi nu există decît *în* şi *prin* conştiinţele individuale;

— acţiunile şi conştiinţele care compun acest subiect nu sînt autonome, iar partenerii nu fac unii în raport cu ceilalţi funcţia de obiect (în sens freudist).

Dacă toate grupurile umane acţionează asupra conştiinţei, afectivităţii şi comportării membrilor lor, iar individul face parte în acelaşi timp din mai multe astfel de grupuri — familie, comunităţi intelectuale, religioase, asociaţii economice, profesionale, provincii, naţiuni, clase sociale ş.a. — care dintre ele este subiectul transindividual la care putem raporta creaţia literară?

Lucien Goldmann a prefigurat răspunsul la această întrebare încă din modul cum a definit opera literară: ea fiind „expresia viziunilor asupra lumii", subiect al creaţiei literare nu poate fi decît acel grup care este purtătorul unei „viziuni asupra lumii". Or, de la sfîrşitul Antichităţii, pînă în zilele noastre, în lumea europeană — limitele nu sînt de principiu ci indică numai întinderea empirică a studiilor — „clasele sociale constituie infrastructurile viziunilor asupra lumii". El crede chiar că este necesar, pentru a defini clasele sociale, de a

---

[8] idem, *Subiectul creaţiei* . . ., op. cit., p. 83. Pentru această problemă vezi şi p. 81—84; de asemenea: *Structuralisme génetique et création littéraire*, în *Sciences* . . ., op. cit., p. 152.

adăuga şi a accentua importanţa unui al treilea factor în raport cu cele două — rolul în producţie şi relaţiile cu alte clase sociale — şi anume acela că: interesele economice să fie orientate spre o transformare globală sau spre o menţinere a structurii sociale, iar în plan ideologic să dea expresie concepţiei sale referitor la ceea ce trebuie să fie relaţiile omului cu ceilalţi oameni şi cu universul, printr-o viziune de ansamblu asupra omului actual, a calităţilor şi defectelor sale şi printr-un ideal al umanităţii viitoare[9]. Desigur, L. Goldmann este departe de a nega acţiunea altor grupuri sociale, mai sus amintite, asupra conştiinţei scriitorului, dar consideră că „ele nu pot explica decît anumite elemente periferice ale operei, şi nu structura sa semnificativă" şi ne condamnă astfel epistemologic să rămînem la o sociologie a conţinuturilor.

Problema crucială rămîne însă aceea a rolului scriitorului, a individului creator, în raport cu acela al subiectului transindividual din care face parte. Să repetăm una din caracteristicile de mai sus: conştiinţa subiectului transindividual nu are nici o realitate proprie şi nu există decît în şi prin conştiinţele individuale. Aceasta ne permite să vorbim despre trei nivele ale psihicului uman: 1. inconştientul subiectului individual; 2. conştiinţa individuală, care pentru structuralismul genetic este numai un sector — şi adesea nu cel mai important — al comportamentului şi semnificaţiei; şi 3. „nonconştientul". Conştiinţa subiectului transindividual sau colectiv se află tocmai la nivelul *„non-conştientului* constituit prin *structurile* intelectuale, afective, imaginare şi poetice ale conştiinţelor individuale. Non-conştientul este o creaţie a subiectelor transindividuale şi are, pe plan psihic, un statut analog structurilor nervoase sau mus-

[9] Vorbind despre „planul ideologic", Goldmann nu se referă la accepţiunea de „falsă conştiinţă"; „conştiinţă adecvată" şi „falsă conştiinţă" înseamnă la el altceva. Vezi: *Sciences* . . ., op. cit., p. 109; *Metoda structuralist genetică* . . ., op. cit., p. 176; *Intregul şi* . . ., op. cit., p. 242.

culare pe plan fiziologic. El este distinct de inconştientul freudian în măsura în care el nu este refulat şi nu are nevoie de a surmonta nici o rezistenţă pentru a deveni conştient, ci numai de a fi pus în lumină printr-o analiză ştiinţifică"[10]. Datorită apartenenţei la grupul social, în conştiinţa membrilor acestuia se elaborează „tendinţe afective, intelectuale şi practice spre un răspuns coerent la problemele pe care le pun relaţiilor lor cu natura şi relaţiile interumane" dar care nu ating „coerenţa efectivă" fiind concurate prin participarea fiecărui individ la multe alte subiecte transindividuale. „Aşadar, categoriile mintale nu există în interiorul grupului decît sub formă de tendinţe mai mult sau mai puţin avansate spre o coerenţă pe care am denumit-o viziune asupra lumii, viziune pe care deci grupul nu o creează, dar căreia îi elaborează (fiind singurul care poate să o facă) elementele constitutive şi energia care le dă acestora posibilitatea de a se reuni. Un mare scriitor este tocmai individul excepţional care reuşeşte să creeze într-un anumit domeniu, acela al operei literare (sau picturale, conceptuale, muzicale etc.), un univers imaginar, coerent sau aproape riguros coerent, a cărui structură corespunde celei spre care tinde ansamblul grupului; . . ."[11] „Autorul" coerenţei semnificative a operei literare — aspectul esenţial estetic şi specific literar al acesteia, după sociologia structuralist genetică — este recunoscut în acel grup social care se dovedeşte a fi purtătorul unei viziuni asupra lumii; viziunea asupra lumii însă, în conştiinţa subiectului transindividual (sau colectiv) — adică în „non-conştientul" membrilor săi —, nu există decît ca tendinţă; scriitorul sau artistul, individul excepţional înzestrat, nu creează aceste „viziuni asupra lumii"

---

[10] Lucien Goldmann suferă o amnezie hegeliano-lukacsiană a rolului ideologiilor în obscurizarea şi parţializarea analizelor: pentru el analiza ştiinţifică se desfăşoară cu uşurinţă şi în absenţa obstacolelor. Vezi: *Structuralism genétique et . . .*, op. cit., p. 153.

[11] L. Goldmann, *Metoda . . .*, op. cit., p. 175, *Introducere la problemele unei sociologii a romanului*, în S.L., p. 226, *Sciences . . .*

ci numai le dă expresie în opera literară sau artistică. Grupul social nu poate ajunge la conştiinţa propriilor sale tendinţe, aspiraţii, fără intervenţia individualităţii creatoare, iar creatorii — scriitorul, artistul, filosoful etc. — n-ar fi putut elabora niciodată operele dacă n-ar fi găsit fie şi numai ca tendinţă, elementele şi legăturile unei viziuni asupra lumii singura care poate conferi „coerenţă semnificativă" operei, în conştiinţa colectivă. Pentru că, dacă individul poate realiza o coerenţă libidinală (coerenţa unei structuri libidinale), el nu poate realiza, după Goldmann, o viziune asupra lumii, respectiv o structură coerentă şi semnificativă, pe scurt, „coerenţa semnificativă" care ne permite să definim o operă literară/culturală ca atare. Rolul artistului rămîne acela de a aduce la un înalt grad de structurare, pe planul universului imaginar al operei, „viziunea asupra lumii" pe care numai anumite grupuri sociale o pot elabora (cel puţin ca tendinţă).

Regăsim în această reprezentare structuralist genetică asupra rolului scriitorului ideea unităţii legilor — şi, deci, a diferenţelor de grad şi nu de natură — care guvernează comportamentul uman cotidian şi creaţia literară/culturală, îndreptată împotriva exacerbărilor romantice ale artei şi artistului şi rezonantă cu teza marxistă a corelaţiei dialectice dintre mase şi personalitatea istorică, precum şi aspecte care sînt consecinţele directe ale unor facilizări metodologice ale cercetării literaturii pe care le agreăm; cu toate acestea nu se poate să nu fim de acord. Dezacordul nostru începe acolo unde intrăm în concretul unor mecanisme şi rezolvări şi căutăm răspuns la acest gen de întrebări: poate un scriitor (artist) care aparţine unui anumit grup social exprima viziunea asupra lumii a unui alt grup social? Cum se face că aristocratul Tolstoi este reprezentantul „mujicului rus"? (observaţia lui Lenin, reluată şi dezvoltată de Lukács) Şi, întrucît cel puţin după unele studii, Goldmann răspunde afirmativ: cum poate ajunge un individ, care trăieşte în alte condiţii şi în alt grup social, să parvină

la tendinţele, „categoriile mentale" ale căror coerenţă este o viziune asupra lumii, altui grup social? Deoarece acceptarea autodefinirii poziţiilor social-politice — acolo unde, bineînţeles, aceasta există — ne aduce adesea în contradicţie cu opera, a cărei „mărturie" sîntem obligaţi să o considerăm prioritară în cercetare — exemplele celebre, de circulaţie nu numai în estetica marxistă sînt: Balzac, legitimist şi reacţionar, a descris mai bine ca oricine altul viciile unei aristocraţii şi monarhii în declin; Dante, animat de idealul unui imperiu medieval universal, a cărui operă anunţă deja viziunea individualistă a Renaşterii; ş.a.m.d.[12] —, trebuie să recunoaştem că nu ştim nimic despre apartenenţa socială a scriitorului, în afară a ceea ce putem reconstitui, fie pe baza datelor asupra originii sociale, familiei, veniturilor, ocupaţiei acestuia etc. furnizate de biograf, fie prin analiza poziţiilor susţinute prin operă, şi că această reconstituire nu este adesea suficient de concludentă. După cum s-a văzut, Lucien Goldmann nu consideră biografia scriitorului ca relevantă pentru apartenenţa acestuia la un anumit „subiect transindividual" al creaţiei culturale, ci se orientează spre căutarea infrastructurii acelei viziuni asupra lumii, a cărei expresie este opera literară. În această situaţie însă, argumentele prin care el a dezavuat „psiho-

---

[12] Sub rezerva de a preciza semnificaţia pentru „descrie", „anunţă". Sensul pe care l-am propus este acela al prezenţei notabile a unor elemente dintr-o anumită viziune asupra lumii. În pofida caracterului genetic al structuralismului lui Goldmann, aici el este preponderent structuralist: o viziune asupra lumii este mereu dată, fără a ni se arăta cum apare sau cum evoluează aceasta, iar operele literare sau filosofice se raportează mereu la ea ca la ceva exterior, preexistent şi definitivat în momentul apariţiei lor. Explicaţia acestui fapt ne-o oferă factura conceptului de viziune asupra lumii: dacă numărul de viziuni asupra lumii este limitat şi ele revin în contexte social-istorice similare, atunci ele reprezintă elementele fixe, date ale unei combinatorici; dacă viziunea asupra lumii este privită ca un instrument — deci nu numai ca produs al procesului de cunoaştere — atunci ea este, din nou, dată încă de la începutul fiecărei analize.

logia scriitorului" se pot întoarce împotriva propriei teorii: nu este oare prezența viziunii asupra lumii a unui anumit grup social, în „non-conștientul" scriitorului (la nivel, bineînțeles, de tendință) numai o pură construcție, rezultatul transcrierii operei? Pentru că viziunea asupra lumii, a cărei expresie este opera literară, poate coincide cu viziunea asupra lumii a unui anumit grup social și prin alte medieri sau mecanisme decît acelea ale „non-conștientului" scriitorului. Exemplele de mai sus ridică și problema corelației dintre apartenența sau adeziunea — prin angajare expresă sau nu — unui scriitor la un grup social și viziunea asupra lumii care își găsește expresia în operele sale: este oare suficient să invocăm privilegiul creației culturale — extrema coerență în raport cu celelalte comportamente cotidiene — pentru a ști prin ce se explică și cum sînt posibile decalajele dintre ideile, atitudinile și pozițiile social-politice exprimate conștient de către scriitor și viziunea asupra lumii exprimată în opera sa literară? În fond, de ce ideile și modul conștient de a vedea realitatea nu sînt deloc afectate de „viziunea asupra lumii", prezentă ca tendință în „non-conștientul" individului, membru al unui grup social, și numai „creația culturală" este permeabilă la această „viziune"? Este oare acceptabilă stratificarea geologică a psihicului uman în inconștient (psihanalitic), conștient și „non-conștient" (sociologic), și, îndeosebi, poate fi acceptat clivajul care desparte aceste straturi odată pentru totdeauna, împiedicîndu-le întrepătrunderea, trecerea de la un nivel la altul, fără de care procesul în același timp individual și social al creației literare/culturale nu poate fi înțeles?

În afara acestor aspecte de detaliu sau mai ample, nu putem fi de acord nici cu tenta generală, „formalist-conceptuală" a doctrinei „structuralist genetice" asupra rolului artistului: dacă acesta nu face, după cum observă și

Scanned with OKEN Scanner

Francastel[13], decît să dea formă unor „sisteme mentale preexistente" sau să se manifeste în dimensiunea secundară estetic, după Goldmann, a bogăţiei sensibile a universului imaginar rolul său este considerabil îngustat odată cu funcţiile literaturii şi artelor şi în acest cadru limitativ o soluţie dialectică în ceea ce priveşte libertatea artistică devine problematică. Rezistenţa la explicitări şi explicaţii a unor întrebări şi probleme şi caracterul restrictiv al concepţiei sociologice structuralist genetice asupra rolului scriitorului ne fac să admitem concluzia emisă însă într-un alt context, de către J. Dubois: „O explicaţie cu adevărat dialectică a felului în care opera este produsă, deopotrivă de către individ şi grup, continuă să lipsească gîndirii lui Goldmann . . ."

Desigur, fără a estompa însă cu nimic tenta generală „formalist-conceptualistă" este posibilă şi o altă interpretare a teoriei sociologice structuralist genetice asupra „subiectului creaţiei literare". Ne putem sprijini această interpretare pe orientarea iniţială şi declarată a lui Lucien Goldmann: el este interesat, cercetînd în *Le Dieu caché* mişcarea jansenită, să o cuprindă în întregime şi omogen, adică în mod egal *Pensée*-urile lui Pascal şi teatrul lui Racine, şi de aceea caută să omologheze o calitate comună, care să poată face comparabilă opera filosofică şi cea literară (dramatică), şi anume „coerenţa semnificativă" (bineînţeles, în acest caz ea decurge din aceeaşi viziune asuura lumii). Or, el se află astfel, de la început, angajat nu pe o cale ce duce la descoperirea „specificului" operei literare, a individualităţii ei şi a „autorului" ei, ci pe una care duce la descoperirea caracteristicilor comune cu ale operei filosofice şi a instanţei la care acestea ar putea fi raportate.

---

[13] Pierre Francastel, *Problemes de la sociologie de l'art*, în *Traité de sociologie*, P.U.F., Paris, 1960, p. 282; pentru Jacques Dubois articolul citat este cel de mai sus, *Pentru o critică . . .*, op. cit., p. 56, unde se face comentariul la o observaţie a lui Serge Doubrovsky.

Scanned with OKEN Scanner

Adică pe calea analizei curentelor literare (sau artistice) şi nu a operelor individuale, precum şi a subiecţilor acestor curente, care sînt transindividuali, pentru că sînt responsabili unei calităţi comune operei filosofice şi celei literare şi care depăşeşte astfel sfera acţiunii unde filosoful sau scriitorul ar putea fi, fiecare în parte, subiecţi individuali reali. S-ar putea deschide, în aceste condiţii — desigur, fără a fi explicit autorizaţi la aceasta de teoria structuralist genetică, —, o perspectivă mai adecvată asupra soluţionării problemei autorului în sociologia goldmanniană a literaturii dacă acceptăm că aici nu este vorba despre individul scriitor sau artist, ci despre subiectul la care putem raporta curentul literar sau artistic şi aşa cum acesta din urmă transcede concretul operelor la fel, primul este transindividual, transcede subiecţii individuali ai acestor opere. Am înţelege mai bine şi situaţia paradoxală în care, fără a fi doctrina cea mai aptă pentru analiza „individului creator", sociologia goldmanniană a fost capabilă să redescopere prin analiză existenţa unui personaj uitat de istorie, reprezentantul situaţiei limită a jansenismului absolut, abatele Barcos, interpretînd-o ca descoperirea nu a unei individualităţi, ci a unui element al curentului jansenist, tot aşa cum descoperirea prin calcul a existenţei unei planete înseamnă descoperirea unui element al sistemului planetar; precum şi alte aspecte ale problemei rolului scriitorului în raport cu rolul subiectului transindividual al creaţiei culturale. O atare interpretare acreditează însă ideea că limitarea la analiza curentelor literare şi artistice, la ceea ce priveşte grupuri de opere, este o caracteristică a sociologiei structuralist genetice a literaturii — şi poate nu numai a ei, ci, în general, a oricărei sociologii a literaturii şi artelor — şi lasă loc larg de joc, în domeniul unui specific estetic individual, al operei, „autorului" ei. Ceea ce, evident, este în dezacord cu poziţiile de gîndire goldmanniene şi, deşi poate mai apropiat de adevăr, rămîne în raport cu acestea inacceptabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Există prea puține și adesea numai accidentale referiri în sociologia structuralist genetică a literaturii la cel de-al treilea termen al relației clasice — autor-operă-public —, la publicul literar și la problemele receptării operei pentru a ne permite o analiză pozitivă. Putem însă cel puțin presupune în temeiul funcției creației literare/culturale, că publicul unei opere este în mod esențial acel grup social a cărui viziune asupra lumii își găsește expresie în ea, precum și acele grupuri sociale care au afinități cu această viziune. Absența notabilei instanțe sociale care este publicul literar din teoria sociologică goldmanniană poate fi pusă în seama fundalului filosofico-ideologic structuralist pe care aceasta se constituie: întrucît structuralismul francez are tendința programatic declarată de a evita din trinitatea semiotică a sintaxei, semanticii și pragmaticii, semantica și pragmatica, chiar dacă Lucien Goldmann practică, așa cum observă Roland Barthes, o „critică de semnificație" el rămîne în consens cu orientarea generală și evitînd pragmatica eludează totodată problemele publicului și receptării operei literare.

Aspectele definitorii ale concepției lui Lucien Goldmann asupra operei literare, scriitorului și publicului, considerate ca elemente ale fenomenului literar global ar putea fi rezumate în final astfel:

1. opera literară este analizată din perspectiva unei semiologii centrate nu pe lingvistică, ci pe caracteristicile fundamentale ale realității prime care este pentru structuralismul genetic „comportamentul uman";

2. dar de la cazul „privilegiat și particular al comportamentului uman în general", care este opera literară/culturală, și pînă la conceptul de „structură coerentă și semnificativă" pe care i-l aplică sociologia goldmanniană, caracteristicile fundamentale ale comportamentului uman — „1. . . . caracterul semnificativ și rațional . . .; 2. tendința spre coerență și structurare globală; 3. caracterul său dinamic, . . . " — suferă o reducție a caracterului dinamic la echilibrare și a polisemiei prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipale la o „bisemie" din care este acceptată apoi ca autentic culturală numai o semnificaţie;

3. iar în planul structurii coerente şi semnificative are loc o decompoziţie în coerenţă semnificativă, care rămîne la nivelul operei individuale şi semnificaţie, care, ca viziune asupra lumii, se constituie în afara acesteia, în „conştiinţa colectivă" a unui anumit grup social, astfel încît opera literară apare numai ca una din expresiile unei viziuni asupra lumii;

4. problema autorului creaţiei literare/culturale este condusă spre antinomia individ-grup social şi rezolvată nu întru totul dialectic în direcţia grupului social.

5. publicul nu îşi găseşte locul potrivit între instanţele sociale ale fenomenului literar.

Toate acestea ne permit o concluzie care se constituie în punct de plecare pentru al doilea plan al investigaţiilor noastre: trinomul clasic autor-operă-public se reduce în sociologia goldmanniană la binomul operă literară/culturală — viaţa socială şi istorică a unui anumit grup uman.

3. RELAŢII SISTEMICE ŞI RELAŢII DE SEMNIFICARE: DIFICULTĂŢILE UNEI ARTICULĂRI

Pentru sociologia goldmanniană a literaturii relaţiile dintre „viaţa socială şi istorică" şi opera literară sînt relaţii de structurare. „Viaţa socială şi istorică", care este „un ansamblu structurat de comportamente", structurează unul din comportamentele „particulare şi privilegiate" care este opera literară la fel cum o structură structurează o substructură, un element al ei, iar rezultatul acestui proces este „coerenţa semnificativă" a universului imaginar. Dar procesul de structurare al universului imaginar al operei literare de către „viaţa socială şi istorică", contrar aparenţei, nu este unitar şi omogen: putem decela în el două secvenţe în funcţie de cei doi termeni ai fenomenului literar, grupul social şi opera literară, şi anume geneza unei viziuni asupra lumii

Scanned with OKEN Scanner

pe de o parte şi structurarea de către aceasta a universului imaginar din planul imaginii verbale, pe de alta.

În cazul „viziunii asupra lumii", „Structurarea rezultă din faptul că indivizii — şi grupurile sociale pe care le compun (grupuri formate din indivizi care se găsesc în relaţie reciprocă şi, în anumite privinţe, mai mult sau mai puţin importante, într-o situaţie analoagă) — caută să dea răspunsuri unitare şi coerente ansamblului de probleme pe care le ridică relaţiile lor cu mediul înconjurător sau, cu alte cuvinte, tind să stabilească prin praxis un echilibru între ei şi acest mediu"[1]. Aceste „răspunsuri unitare şi coerente" configurează, la nivelul indivizilor, structuri semnificative, la nivelul membrilor unui gurp social, *aceleaşi* structuri semnificative, iar la nivelul membrilor unui grup social important — adică a unui „subiect al creaţiei culturale" — „aceleaşi structuri semnificative cu tendinţă universală" pe care Lucien Goldmann le numeşte „viziuni asupra lumii". La rîndul lor „viziunile asupra lumii" structurează operele literare într-un fel apropiat de acela prin care, pentru estetica filosofiei germane, „conţinutul" „acţiona" asupra „expresiei" („formei"). Dar termeni ca: „structurează", „acţionează" („formează") nu sînt adecvaţi în acest caz pentru că nu exprimă suficient de precis specificul acestor relaţii. Opera literară este un „comportament particular şi privilegiat" datorită extremei sale „coerenţe semnificative", datorită caracterului ei esenţialmente semnificativ. Natura operei este deci aceea a unui semn, iar relaţiile dintre „viziunea asupra lumii" şi „universul imaginar", sau, mai cuprinzător, „textul" operei sînt relaţii semiotice, de semnificare: „textul" (respectiv „universul imaginar") al operei este semnificantul iar „viziunea asupra lumii" este semnificatul.

Cele două secvenţe ale procesului de structurare a „coerenţei semnificative" a operei literare/culturale de către „viaţa socială şi istorică" conţin, prima, relaţii

---

[1] L. Goldmann, *Epistemologia sociologiei*, în S.L., p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

de „determinare sistemică", sau dintre ansamblu și parte (structură și element), iar a doua, relații sau raporturi de semnificare, sau dintre semnificant și semnificat. Dar, după cum arată și Jean Piaget, „raportul de la semnificant la semnificat este de altă natură decît acela de dezirabilitate (valoare) sau decît subordonarea structurală (sau normativă) a unui element față de întregul căruia îi aparține"[2]. Prin urmare, vasta și importanta întreprindere a lui Lucien Goldmann de a insera opera literară/culturală în totalitatea imediat înglobantă a „vieții sociale și istorice" se bazează pe relații eteronome. Desigur, dacă rămînem strict la cadrele structuralismului genetic goldmannian și la un nivel teoretic principial eteronomia acestor relații este puțin evidentă: ideea *pansemiei* (pansemnificării), potrivit căreia cu rare excepții realitatea umană este structurată semnificativ sau tinde spre structurare semnificativă estompează diferențele de natură dintre cele două secvențe și face din relația dintre „viața socială și istorică" și coerența universului operei literare în mod unitar o relație de semnificare. Și, în general, structuralismul francez transformă lumea într-un imens text și susține că o stare pre- sau extra-simbolică nu există, adică tinde să universalizeze relațiile sau raporturile de semnificare. Dar în cazul sociologiei structuralist genetice a literaturii diferența de natură dintre cele două registre ale relației dintre „viața socială și istorică" și „opera literară" devine evidentă de îndată ce subliniem faptul că „viziunea asupra lumii" este construită pornind de la realitatea „conștiinței colective" a unui grup social. În acest fel toate instanțele procesului de structurare apar în adevărata lor lumină: relațiile dintre „viața socială și istorică" și „conștiința colectivă" a unui grup social sînt relații de determinare sistemică (sau: dintre ansamblu și parte); pornind de la „conștiința colectivă" (care nu există altfel decît în și prin

---

[2] J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, Ed. did. și ped., Buc., 1972, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţele individuale ale membrilor grupului respectiv) Lucien Goldmann construieşte, şi vom vedea mai încolo cum, un model al structurii acesteia, „viziunea asupra lumii" a grupului social despre care este vorba; în fine, relaţiile dintre „viziunea asupra lumii" şi universul imaginar al operei literare sînt relaţii sau raporturi de semnificare. Or, nu se poate admite că relaţiile dintre ansamblu şi părţi — respectiv: dintre structură şi element, sau relaţiile de determinare sistemică — cum sînt cele dintre „viaţa socială şi istorică" şi „conştiinţa colectivă" a grupului social sînt relaţii, sau raporturi, de semnificare, după cum nu se pot identifica nici relaţiile de semnificare dintre „viziunea asupra lumii" şi opera literară cu relaţiile de determinare sistemică. Prin urmare avem de-a face cu două registre distincte; cele două secvenţe au o natură diferită întrucît conţin relaţii sau raporturi dintre ansamblu şi părţi, prima, şi de semnificare, a doua, şi procesul de structurare de către „viaţa socială şi istorică" a „coerenţei semnificative" a operei literare este un proces eteronom. Această eteronomie a rămas neobservată nu numai în interiorul cadrelor sociologiei goldmanniene a literaturii, dar şi în interpretările ce i s-au dat. Procesul de structurare, propus de sociologia structuralist genetică a literaturii a fost diferit, chiar contradictoriu, caracterizat şi apreciat: „determinism deghizat", „simple raporturi de emanaţie", „relaţii dintre un semnificant literar şi un semnificant istoric"[3]. Uneori s-a exagerat apropierea, alteori deosebirea faţă de relaţiile de tip cauză-efect, producere-produs, iar natura eteronomă, dual a acestui proces a trecut neobservată. Însă chiar eteronomia relaţiilor pe care acest proces le presupune, explică diferenţa şi chiar contradicţia dintre aprecieri: în funcţie de diferitele poziţii pe care se situează, comentatorii reţin numai natura relaţiilor din prima sau din a doua secvenţă, generalizînd-o, astfel că din perspectiva relaţiilor de determinare —

[3] R. Barthes, J. Dubois, S. Doubrovsky, Ch. Bouazis etc.

Scanned with OKEN Scanner

care este totuşi sistemică — opera literară poate apare ca un simplu „produs" sau „efect", iar din cea a relaţiilor de semnificare, „viaţa socială şi istorică" poate la rîndul ei apărea inadecvat, ca un simplu semnificat.

Evidenţierea naturii duale a relaţiilor dintre diferitele instanţe ale procesului de structurare a operei literare de către social serveşte nu numai la corectarea interpretării curente, ci şi la o caracterizare pertinentă a mutaţiei pe care o reprezintă sociologia goldmanniană în raport cu sociologia tradiţională a artei şi la o mai bună înţelegere a problemelor specifice pe care le ridică modelul de determinare propus.

În termenii gîndirii epistemologice contemporane, sociologia literaturii şi artei — mai exact, sociologia operei literare şi artistice — poate fi definită ca o disciplină de frontieră, sau de contact. Şi într-adevăr, ea apare ca locul particular de întîlnire dintre o „sociologie generală", mai mult sau mai puţin elaborată şi o „teorie a literaturii şi artelor", şi ea mai mult sau mai puţin elaborată, relaţia dintre gradele elaborării celor două teorii configurînd o proporţie, îndeobşte inversă. Numai că cele două zone teoretice rămîn totuşi prea distincte pentru a putea intra într-un contact epistemic direct, astfel că în variantele cunoscute pînă acum, deci în sociologia tradiţională a literaturii şi artelor, modelul interdisciplinarităţii mai conţine un al treilea termen în persoana disciplinei care mijloceşte acest impact: psihologia. Corelaţia dintre modelul interdisciplinarităţii sociologiei tradiţionale (sau clasice) a literaturii şi artelor şi modelul relaţiilor dintre social şi opera de artă propus de aceasta este evidentă: tot aşa cum „sociologia generală" contactează „teoria literaturii şi artelor" printr-o „psihologie generală", într-un alt plan, socialul acţionează asupra operei de artă prin intermediul psihicului artistului (literatului). Modelul relaţiilor dintre social şi opera literară sau artistică poate fi transcris şi astfel: există o anumită determinare dinspre social spre psihicul artistului (literatului) şi, apoi, anumite relaţii, de „expri-

Scanned with OKEN Scanner

mare", între psihic şi operă. Această paradigmă a relaţiilor dintre social şi opera de artă, valabilă în contextul sociologiei tradiţionale a operei literare sau artistice, poate, bineînţeles, lua diferite forme, între care chiar una mai greu de recunoscut, întrucît este inversată, care lasă psihicului o relativă independenţă de „exprimare" în operă şi acordă socialului numai un rol de selecţie şi utilizare ideologică a acesteia. Între ele, varianta care ne interesează aici este aceea care s-a situat în proximitatea marxismului, singura care, datorită afinităţilor, este relevant comparabilă cu modelul de determinare propus de sociologia structuralist genetică (dar, totodată, şi marxistă) a literaturii, a lui Lucien Goldmann. Detaliată, ea apare astfel: „viaţa socială şi istorică" determină „conştiinţa colectivă" a unui grup social (în sensul în care „existenţa socială determină conştiinţa socială"); conştiinţa colectivă a grupului social structurează psihicul literatului sau artistului care aparţine acestui grup; acest psihic „îşi găseşte expresia" în opera de artă. Să reluăm, pentru a compara modelul goldmannian: „viaţa socială şi istorică" determină „conştiinţa colectivă" a unui grup social aşa cum un ansamblu determină o parte a sa; din această „conştiinţă colectivă" este extrasă, ca esenţă a ei, o anumită „viziune asupra lumii"; între aceasta viziune asupra lumii" şi opera de artă se stabilesc relaţii ca între semnificat şi semnificant. Mutaţia care apare constă în înlocuirea relaţiilor prin care conţinutul psihicului individual al artistului îşi „găsea expresia" în conţinutul operei de artă cu relaţii prin care „viziunea asupra lumii" — extrasă (construită) dintr-o anumită „conştiinţă colectivă" — este semnificată de către „textul" operei. Avem aici, în temeiul corelaţiei dintre modelul propus al relaţiilor dintre social şi operă şi modelul interdisciplinarităţii sociologiei operei de artă, odată mai mult confirmarea profundei schimbări petrecute în natura conglomeratului teoretic care este sociologia goldmanniană a literaturii: locul psihologiei, din sociologia tradiţională a literaturii a fost ocupat de către semio-

Scanned with OKEN Scanner

logie (semiotică). Este foarte probabil că această mutație a interdisciplinarității marchează o nouă etapă în evoluția istorică a sociologiei artei. La fel cum am putea caracteriza, potrivit naturii și nivelului de abstractizare, conglomeratul teoretic al sociologiei tradiționale (clasice) a artei drept o „psiho-sociologie de un tip deosebit", noua sociologie a operei literare și artistice, apărută pe fundalul teoretico-ideologic al unui structuralism genetic strălucit reprezentat de Jean Piaget și pentru pozițiile căreia sînt exemplare lucrările lui Lucien Goldmann și Pierre Francastel, ar putea fi privită ca o „socio-semiologie de un tip deosebit". Ea aduce cu sine o serie de soluții și direcții de cercetare noi în raport cu sistemul tradițional al problematicii dar, evident, și noi probleme, dificultăți deocamdată destul de greu de soluționat. În ceea ce privește viitorul, ne putem aștepta ca noua interdisciplinaritate care oferă baza actualei sociologii a literaturii și artelor să își continue evoluția în direcția lichidării unor limitări și dificultăți inerente debutului, atîta vreme cît semiologia (semiotica) se va putea menține la nivelul general al dezvoltării disciplinelor socio-umane, o nouă etapă devenind posibilă atunci cînd, fie că psihologia își va recupera printr-o nouă teorie relativa întîrziere, fie că o sinteză între semiologie și psihologie va servi mai bine medierii teoretice între „sociologia generală" și „teoria literaturii și artelor".

După cum nici procesul de structurare a „universului imaginar" al operei de către social nu este omogen, nici problemele pe care le ridică nu sînt unitare, ci specifice pentru fiecare secvență în parte. Desigur, nici modelul sociologic tradițional al relațiilor dintre social și opera de artă nu propunea secvențe cu o natură identică, dar problemele pe care le ridica erau mai unitare. Pe cînd sociologia goldmanniană a literaturii prezintă atît aspecte care țin de determinismul sistemic, cît și de semiologie (semiotică). Lucien Goldmann concepe toate structurile constitutive ale comportamentului uman — inclu-

Scanned with OKEN Scanner

siv, deci, acele structuri ale conştiinţei colective pe seama cărora construieşte „viziunea asupra lumii" a unui grup social — ca „fapte specifice izvorîte dintr-o geneză trecută şi pe cale de a suferi transformări care schiţează o evoluţie viitoare". Dinamismul oricăreia dintre aceste structuri „este rezultatul nu numai al propriilor sale contradicţii interne, ci şi al dinamismului, strîns legat de aceste contradicţii interne, al unei structuri mai cuprinzătoare care o înglobează şi care tinde ea însăşi să se echilibreze; mai trebuie de altfel adăugat că orice echilibrare, indiferent de nivel nu poate fi decît provizorie, tocmai datorită faptului că ea este constituită dintr-un ansamblu de comportamente umane care transformă mediul înconjurător şi creează implicit condiţii noi, datorită cărora vechiul echilibru devine contradictoriu şi insuficient"[4]. Deci, după cum am mai spus, relaţiile din prima secvenţă sînt de tipul celor dintre ansamblu şi părţi, pentru care structurile mentale, structurile active sau structurile de comportament sînt întotdeauna structuri istorice, parţiale, care acţionează una asupra celeilalte şi fac parte din structurile înglobante şi care privesc domeniul unei teorii determinist sistemice. Există însă mai multe variante ale determinismului sistemic, definitoriu pentru fiecare doctrină în parte fiind în ultimă instanţă conceptul de totalitate la care apelează. De aceea pentru a preciza varianta determinismului sistemic prezent în sociologia goldmanniană a literaturii, trebuie să stabilim la ce concept de totalitate apelează pentru a se constitui. Cele care par imediat să se impună pentru a fi luate în consideraţie sînt conceptul de totalitate lukácsiano-hegelian şi cel structuralist: primul, dacă avem în vedere originile declarate ale gîndirii lui Lucien Goldmann, al doilea, dacă avem în vedere contextul. Dar nici totalitatea lukácsiano-hegeliană, care, la fel ca şi aceea romantică, este accen-

[4] L. Goldmann, *Noţiunea de geneză şi noţiunea de structură*, în S.L., p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

tuat sintetică şi comportă părţi indistincte, nici totalitatea structuralistă, care este panitetică, adică ale cărei părţi sînt considerate egale (echivalente) între ele, după cum nici chiar principiile lui Lucien Goldmann nu privilegiază, ca pondere ontică sau explicativă, nici unul dintre „sectoarele parţiale" ale „totalităţii social-istorice". De ce, atunci, „fenomenele economice", „realităţi istorice limitate, apărute într-un anumit moment al evoluţiei şi menite să dispară în cursul unor transformări ulterioare", au, ca „sector parţial", un rol important în „structurarea globală" a ansamblului comportamentelor umane? Răspunsul pe care îl dă Lucien Goldmann acestei întrebări reprezintă o transcedere în direcţia analizelor marxiste, concret istorice şi sociale, a totalităţii abstracte atît hegeliene cît şi structuraliste, care, postulînd o asimetrie constantă a corelaţiilor dintre ansamblul structurat al comportamentelor umane şi oricare „sector parţial" al acestora, este incapabilă să sesizeze sursa reală a transformărilor. Şi anume, spre deosebire de structuralismul „static", el acceptă că „diferitele sectoare parţiale au, în acţiunea lor, o pondere, bineînţeles, diferită şi specifică, depinzînd de factori multipli, printre care şi de importanţa *cantitativă* a sectorului dat al gîndirii sau acţiunii în existenţa concretă a oamenilor". „Rezultă că ansamblul comportamentelor orientate către producerea de bunuri materiale, care a avut în decursul istoriei şi are încă o importanţă deosebită de mare pentru existenţa oamenilor, a avut şi are încă o pondere considerabilă în tentativele de structurare globală şi că — fără ca acţiunea sa să fie unică şi exclusivă — acţionează puternic asupra domeniilor propriu-zise culturale; . . ." În aceste condiţii apare în interiorul „vieţii sociale globale" un sector autonom care acţionează din ce în ce mai intens şi mai eficient asupra celorlalte sectoare şi suferă din ce în ce mai puţin influenţa lor. În acest sens şi în limitele istorice ale existenţei lor „faptele economice prezintă un caracter relativ autonom şi au chiar o valoare *explicativă* pentru studiul fenomenelor

Scanned with OKEN Scanner

care se produc în celelalte sectoare ale vieţii sociale“[5]. Acest răspuns ne permite să constatăm că determinismul sistemic la care apelează Goldmann are la baza sa conceptul marxist de totalitate social-istorică şi că analizele în sociologia structuralist genetică a literaturii a relaţiilor dintre ansamblu şi părţi din prima secvenţă a procesului de structurare de către social a operei literare se situează în cadrul analizelor marxiste.

Relaţiile din a doua secvenţă a procesului de structurare de către social a operei literare sînt relaţii de semnificare şi ţin de domeniul unei semiologii (semiotici) a literaturii aşa cum a fost aceasta dezvoltată de către structuralismul francez. În ceea ce priveşte tipul acestei semiologii, L. Goldmann — la fel ca Pierre Francastel în sociologia artei — optează, aşa cum am mai spus-o pentru configuraţia pe care a primit-o în structuralismul genetic, unde, spre deosebire de cealaltă ramură a structuralismului francez care o centrează pe lingvistică, ea se întemeiază pe studiul realităţii semnificative a comportamentului uman. Problemele pe care această semiologie structuralist genetică le ridică sînt, la fel cu ale semiologiei „lingvistice“, legate de stadiul general al dezvoltării disciplinei. De aceea vom relua aici numai una dintre ele, şi aceasta de principiu, ale cărei implicaţii le-am analizat de altfel în planul conceptului goldmannian al operei literare, şi anume: distanţa mult prea mare între semnificatul, care este „viziunea asupra lumii“ şi semnificantul, care este „textul“ operei. Şi numai pentru a spune că legătura pe care o stabileşte Goldmann între cei doi termeni omite cu siguranţă anumiţi intermediari sau anumite etape ale raportului de semnificare.

Dar problema cea mai importantă pe care o ridică eteronomia procesului de structurare de către social a

---

[5] vezi L. Goldmann, *Sciences* . . ., op. cit., p. 91—92; *Noţiunea de geneză şi* . . ., op. cit., p. 59; *Structuralismul genetic* . . ., op. cit. p. 141—142.

Scanned with OKEN Scanner

operei literare nu se situează la nivelul uneia sau alteia dintre secvenţe, ci la acela al *articulării* lor. Căci secvenţele eteronome, relaţiile de natură diferită, de determinare sistemică şi de semnificare, fac necesară asigurarea unui contact, a unei conexiuni, pentru ca procesul de structurare să funcţioneze. Fără a ajunge la concluzia unei eteronomii a relaţiilor dintre social şi opera literară necesitatea şi existenţa unei articulări este evidentă atît în sociologia structuralist genetică a literaturii, cît şi în interpretările ce i s-au dat — îndeosebi în pătrunzătorul comentariu al lui Rodolphe Roelens, care îşi propune chiar această temă[6] — şi apare ca problemă a „medierii" între „viaţa socială şi istorică" şi opera literară, rolul de „mediator" îndeplinindu-l „viziunea asupra lumii". Astfel că, în cele din urmă, acest concept concentrează în sine dificultăţile deosebite ale sertizării relaţiilor de determinare sistemică (de la ansamblu la parte) cu relaţiile de semnificare, sau, cu alte cuvinte ale articulării — Lucien Goldmann, ca şi comentatorii săi vorbesc în acest caz, aşa cum am spus, despre „medierea" — relaţiilor ale căror termeni primi sînt pentru unele socialul, pentru altele opera literară.

Conceptul de „viziune asupra lumii" (vision du monde) nu este de origine dialectică, dar Dilthey şi „şcoala" sa, care l-au folosit mult, nu au reuşit să-i dea un statut *pozitiv* şi *riguros*. După Lucien Goldmann, meritul de a-l fi folosit cu precizia indispensabilă pentru a face din el un instrument de lucru aparţine lui Georg Lukács şi, în general, „materialismului dialectic", „care a dat conceptului de viziune asupra lumii o bază pozitivă şi ştiinţifică, curăţindu-l de orice arbitrar, speculativ şi metafizic, prin integrarea gîndirii indivizilor în ansamblul vieţii sociale şi în special prin analiza funcţiei istorice a claselor sociale"[7]. Consecvent ideii „că viziunile

[6] Rodolphe Roelens, *Les avatares de la médiation dans la sociologie de Lucien Goldmann*, în „L'Homme et la société", nr. 15/1970, p. 295—316.

[7] L. Goldmann, *Intregul şi . . .*, op. cit., p. 239.

Scanned with OKEN Scanner

asupra lumii nu sînt fapte individuale, ci fapte sociale" Lucien Goldmann definește încă din primele sale studii „viziunea asupra lumii" ca „...un punct de vedere *coerent* și *unitar* asupra ansamblului realității", ca un sistem „de gîndire care, în anumite condiții, se impune unui grup de oameni care se găsesc în situații economice și sociale analoage, adică anumitor clase sociale". (*Materialisme dialectique et histoire de la littérature*, 1947)[8]. Ulterior această raportare la „conștiința colectivă" a unui grup social suferă o singură modificare, atunci cînd, în *Sciences humaines et philosophie* (1952), precizează că viziunea asupra lumii corespunde nu la „conștiința reală", ci „la maximum de conștiință posibilă a unei clase"[9]. În particular, exemplară pentru ceea ce se înțelege în sociologia structuralist genetică a literaturii prin „viziune asupra lumii", este „viziunea tragică" pe care cercetarea lui Lucien Goldmann din *Le Dieu caché* (1955) a pus-o în evidență pe de o parte în *Cugetările* lui Pascal și în teatrul lui Racine, precum și, în general, în „gîndirea jansenistă", pe de alta în „conștiința colectivă" a „nobilimii de robă" din Franța de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea. Toate celelalte schimbări lasă intact acest nucleu teoretic și reprezintă fie numai o deplasare a accentului de la „aspectul real" al conștiinței colective la acela de „instrument conceptual" — cum se întîmplă de la *Materialisme dialectique* ... (1947) la *La Dieu caché* (1955) —, fie, mai important, o modificare a pozițiilor de pe care este concepută „viziunea asupra lumii", de la cele ale gîndirii lukácsiene, unde apare ca o „totalitate sintetică", ca un „sistem de gîndire", ca un „ansamblu de aspirații, sentimente și idei", la cele structuraliste, unde este „coerența" „categoriilor mentale" sau „structurilor men-

---

[8] idem, Materialismul dialectic și istoria literaturii, în S.L., p. 112 și 113.

[9] Ediția după care citățm este cea de mai sus: Gonthiere, Paris, 1966, p. 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

tale" — evoluţie care începe cu studiul publicat în volum în 1964, *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature* şi continuă pînă la ultimele culegerii, din 1970.

Prima şi cea mai importantă dificultate, în care R. Roelens vede chiar „defecţiunea medierii", „hiatusul" din interiorul conceptului goldmannian de „viziune asupra lumii", este relativa contradicţie dintre cele două ipostaze, de „principal aspect concret" al conştiinţei colective şi de „instrument *conceptual* de lucru" ale acestuia. Contradicţie relativă, pentru că Lucien Goldmann previne destul de clar: „Este, fără îndoială, o schematizare, o extrapolare a istoricului, dar extrapolarea unei tendinţe *reale* a membrilor unui grup care, împreună, realizează această conştiinţă de clasă într-un mod mai mult sau mai puţin conştient şi coerent"[10]. Cu toate acestea observaţia lui Roelens rămîne în măsura în care ne atrage, dacă mai era nevoie, atenţia asupra distanţei care desparte, în sociologia structuralist genetică a literaturii, realitatea „conştiinţei colective" de abstracţia „viziunii asupra lumii". L. Goldmann porneşte într-adevăr de la „tendinţele *reale*" ale „conştiinţei colective" — mai precis: ale „conştiinţei de grup" —, dar procesul de elaborare a „viziunii asupra lumii" se îndepărtează destul de mult de acest punct de plecare.

Structura şi conţinutul conştiinţei de grup *reale* se explică printr-un număr considerabil de factori, de diferite naturi şi contribuind diferit la constituirea lor, care nu pot fi puşi pe acelaşi plan, unii dintre ei fiind pasageri, alţii mai stabili, şi numai cîţiva dintre ei fiind legaţi de natura însăşi a grupului, astfel că, dacă ceilalţi se pot modifica sau dispare fără a antrena în mod necesar dispariţia grupului, aceştia ultimii sînt, dimpotrivă, esenţialmente legaţi de existenţa lui. Datorită acestui aspect, lui L. Goldmann îi apare drept schemati-

---

10 după: *Întregul şi părţile*, din S.L., p. 242 (cap. 1 din *Le Dieu caché*).

Scanned with OKEN Scanner

zarea cea mai operativă în studiul faptelor de conştiinţă sau a „categoriilor mentale" conceptul — elaborat în primul rînd de Marx şi de Lukács — de *zugerechnetes Bewusstsein:* conştiinţă „calculată", „construită" de către cercetător, pe care o traduce în franceză prin „conştiinţă posibilă": „Adică, îndată ce încercăm să studiem faptele de conştiinţă colectivă şi, mai exact, treapta de adecvare la realitate a conştiinţei diferitelor grupuri, care constituie o societate, trebuie să începem prin distincţia primordială între conştiinţa *reală*, cu conţinutul ei bogat şi multiplu, şi conştiinţa *posibilă*, maximum de adecvare la care *ar putea* parveni grupul fără a-şi schimba, prin aceasta, natura"[11]. Conceptul de conştiinţă posibilă este „de o importanţă primordială pentru înţelegerea oricărei realităţi umane şi în special pentru cea a oricărui grup structurat din fapte de conştiinţă, dar a cărui importanţă este deosebit de evidentă pentru sociologia creaţiilor culturale (literare, artistice, filosofice etc.) şi pentru sociologia „acţiunii politice" deoarece „dacă conştiinţa reală a grupurilor nu se apropie decît foarte rar de conştiinţa lor posibilă" — şi anume: în caz de război, pentru conştiinţa naţională, în caz de revoluţie, pentru conştiinţa de clasă etc. — „marile opere culturale, din contra, ne par tocmai a exprima acest maximum pe diverse planuri (al conceptului, al imaginaţiei verbale, vizuale etc.) într-o măsură avansată şi foarte aproape de coerenţă"[12].

În *Sciences humaines et philosophie* (1952). Lucien Goldmann adaugă conceptului de viziune asupra lumii, enunţat în *Materialisme dialectique et histoire de la littérature* (1947), corespondenţa „la maximum de conştiinţă posibilă". Dacă este aşa, instrumentul conceptual de viziune asupra lumii se construieşte în direcţia unui maximum de coerenţă pornind nu de la conştiinţa colec-

---

[11] L. Goldmann, *Conscience réelle et conscience possibile, conscience adéquate et fausse conscience,* în *Marxisme et sciences humaine,* Gallimard, Paris, 1970, p. 126.

[12] idem, *Epistemologia . . .,* op. cit., p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

tivă (sau de grup) reală, ci de la abstracţia maximei adecvări a acesteia la existenţa socială a grupului, adică de la conştiinţa posibilă. Viziunea asupra lumii diferă faţă de conştiinţa posibilă prin maximum de coerenţă, iar faţă de conştiinţa de grup reală, atît prin maximum de coerenţă cît şi prin maximum de adecvare la existenţa socială a grupului respectiv, prezentă în conştiinţa posibilă. Dubla abstracţie pe care se construieşte acest instrument conceptual reprezintă un serios temei epistemologic pentru temerile lui R. Roelens, care atrage atenţia că viziunea asupra lumii are toate şansele să fie o proiecţie a cercetătorului, o realitate proiectată asupra trecutului pornind de la problematica actuală a societăţii noastre[13].

O altă chestiune care se pune în contextul relaţiilor cu conştiinţa colectivă este aceea a diferenţei stabilite de Goldmann între viziunile asupra lumii şi „ideologie". L. Goldmann a enunţat, încă din *Sciences humaines et philosophie*, ipoteza unei diferenţe fundamentale între ideologie şi viziunile asupra lumii: ideologiile au un caracter *parţial* şi, prin aceasta, deformant, pe cînd viziunile asupra lumii au un caracter total. Atîta vreme cît clasele sociale au un ideal care vizează ansamblul comunităţii umane, ele sînt purtătoarele unei viziuni asupra lumii; iar cînd sînt în declin şi nu fac decît să apere fără multă credinţă şi convingere privilegiile şi poziţiile cucerite sînt purătoarele ideologiei[14]. În *Structuralismul genetic în sociologia literaturii* distincţia dintre ideologie şi viziunile asupra lumii este tratată mai amănunţit. Goldmann distinge „din punctul de vedere al importanţei lor pentru creaţia culturală, două tipuri diferite de grupuri sociale şi două conştiinţe colective corespunzătoare":

I. Grupuri care — asemenea familiilor, grupurilor profesionale ş.a. — „nu sînt orientate, în măsura în care

[13] R. Roelens, *Les avatares . . .*, op. cit., p. 297.
[14] L. Goldmann, *Sciences . . .*, op. cit., p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

sînt comportamente colective, decît spre ameliorarea anumitor poziţii în interiorul unei structuri sociale date". Conştiinţa de grup (sau colectivă) care le corespunde este „conştiinţa ideologică, în măsura în care această conştiinţă are un caracter particular şi îngust socio-centric şi în care foarte adesea interesele materiale în sensul mai mult sau mai puţin limitat al termenului, joacă evident un rol preponderent".

II. Grupuri sociale „a căror conştiinţă, afectivitate şi comportament sînt orientate fie către o reorganizare globală a tuturor relaţiilor umane şi a relaţiilor dintre om şi natură, fie către conservarea globală a structurilor sociale existente". Caracterul de „viziune totală a relaţiilor umane şi a relaţiilor dintre oameni şi univers", care implică posibilitatea şi, adesea, chiar prezenţa afectivă a unui ideal uman, distinge acest tip de conştiinţă, desemnat ca viziune asupra lumii, de tipul ideologic de conştiinţă colectivă. „Trebuie adăugat că foarte des, în acest ultim tip de conştiinţă colectivă, alături de interesele materiale care continuă, bineînţeles, să aibă un rol important în elaborarea lor, grija pentru unitate şi coerenţă capătă un loc mult mai important decît în structurile colective cu caracter ideologic". Mai trebuie să reamintim că grupurile sociale pe baza cărora se elaborează viziunile asupra lumii „au fost în timpul unei foarte lungi perioade din istoria lumii occidentale clasele sociale", acesta fiind motivul privilegierii lor în raport cu creaţia culturală[15]. Această distincţie dintre ideologie şi viziunile asupra lumii ar putea fi interpretată drept rezultatul influenţei structuraliste a cărei tendinţă generală — fără îndoială şi ea ideologică! — este de a repudia ideologicul în numele teoreticului. Dar reluînd citatul de mai sus constatăm că nu se trece peste elementul hotărîtor, al prezenţei intereselor materiale, care „continuă, bineînţeles, să aibă un rol important" şi putem conchide că viziunile asupra lumii nu sînt atît de net despărţite de

---

[15] idem, *Structuralismul genetic* . . ., op. cit . . .

Scanned with OKEN Scanner

ideologic, pe cît s-ar putea presupune la o primă vedere. Ne pare chiar că ne aflăm aici în prezența unei analize aplicate și subtile, importantă — sub rezerva corectării statismului perspectivei — pentru dezvoltarea teoriei marxiste a culturii. Statism pe care chiar L. Goldmann are tendința să-l corecteze în momentul cînd apelează implicit la praxisul social-istoric pentru a situa conștiința ideologică în apanajul claselor „în declin", dar care rămîne totuși dominat de tranșanta despărțire a viziunilor asupra lumii de ideologii sub aspectul că, în sociologia sa, primele nu pot trece în cursul unui proces istoric în celelalte, după cum nici reversul acestei transformări, mai puțin probabil, dacă nu imposibil, nu poate, de altfel, avea loc. Elaborarea unui model teoretic care să depășască stadiul de ipoteză are însă de așteptat și alte verificări și analize aplicate, și va trebui să răspundă cel puțin la următoarea întrebare: cum este posibil — cazul concret este al antichității eline — ca apogeul cultural să se situeze totuși în momentul istoric al declinului claselor sociale pentru care ar putea fi semnificativ? În ceea ce privește clasificarea: „Trebuie să adăugăm că *tipologia viziunilor asupra lumii*, care ni se pare a fi sarcina principală a istoricului filosofiei și artei și care, odată stabilită, va fi o contribuție capitală la orice antropologie filosofică este abia la început. Ea va fi, ca și marile sisteme fizice de altfel, *încoronarea* unei lungi serii de studii parțiale, pe care le va lămuri și preciza la rîndul ei"[16]. Fără a insista, deci, asupra acestei tipologii, vom reține numai una din chestiunile ei principale, pentru a relua, odată mai mult, unele aspecte subliniate înainte precum și altele, noi, ale viziunii asupra lumii. Și anume ideea, mai explicit sau mai puțin explicit formulată de-a lungul evoluției concepției sale de către L. Goldmann, a numărului limitat al viziunilor asupra lumii. Într-adevăr, dacă ținem seama de faptul că viziunile asupra lumii sînt „expresia *psihică* a relației între anumite gru-

[16] idem, *Întregul și* . . ., op. cit., p. 247.

puri umane și mediul lor social și natural" și, deci, că „exprimă totuși reacția unui grup de oameni *relativ constanți* la această multiplicitate de situații reale", precum și că cele pe care le cunoaștem pînă acum au putut exprima situații economice și sociale diferite și în unele puncte chiar contradictorii, se impune concluzia că „numărul lor este, cel puțin pentru o lungă perioadă istorică, în mod necesar limitat". Urmarea este problematică sub mai multe aspecte: în primul rînd, deoarece deschide un cîmp lărgit de acțiune praxisului social și îngustează proporțional pe cel al subiecților colectivi ai creației culturale. Căci dacă numărul limitat al viziunilor asupra lumii „explică, pe de o parte, renașterile care se produc mereu în istoria artei și filosofiei și, pe de altă parte, faptul că aceeași viziune poate, în secole diferite, să aibă o funcție diferită, să fie revoluționară, apologetică, conservatoare sau decadentă", el implică totodată și reducerea acțiunii grupului social la „actualizarea" uneia sau alteia din viziuni și, deci, nu la crearea ei. Sau, cum observă Miana Brucăr: „Într-o primă aproximare putem spune că Goldmann investește socialul cu puteri de *elaborare* a viziunii coerente, alteori îi reduce competența la o simplă *actualizare a acesteia*"[17]. Dar, din păcate, această creștere ponderală a rolului praxisului social-istoric în explicarea creației literare rămîne periferică, nu incită la regîndirea altor aspecte ale teoriei, fie pentru că, preocupat de metodologia analizei unor cazuri particulare fără atari implicații, Lucien Goldmann nu are interesul și timpul să o facă — altceva ar fi fost dacă locul jansenismului l-ar fi luat un subiect din contextul Renașterii —, fie din alte motive.

În al doilea rînd, deoarece evidențiază — și vom vedea că, de fapt, limitarea numărului viziunilor asupra lumii și explicarea perenității artei pot fi în mare măsură atribuite acțiunii acestuia — prezența și acțiunea

---

[17] Miana Brucăr, *Lucien Goldmann și structuralismul genetic*, în „Revista de filosofie", tom 18, nr. 12/1971, p. 1553.

Scanned with OKEN Scanner

unui alt factor, alături de „subiectul colectiv" al creației literare/culturale, factorul antropologic, care nici el, la fel ca praxisul social istoric, nu-și găsește explicit locul cuvenit în corpul teoretic al sociologiei goldmanniene a literaturii.

În fine, „tipologia viziunilor asupra lumii" resuscită dilema dacă acest concept goldmannian este „principalul aspect concret" al conștiinței colective sau un „instrument de lucru", pentru că L. Goldmann precizează „că această tipologie a unui număr limitat de viziuni asupra lumii nu este valabilă decît pentru schema esențială... Cu cît mergem mai mult de la schema generală, de la esență la manifestările empirice, cu atît amănuntele acestor manifestări apar legate de situațiile istorice localizate în timp și spațiu, și chiar de personalitatea individuală a gînditorului și scriitorului". Adică ar trebui să distingem în cadrul viziunii asupra lumii două paliere: unul abstract — la nivelul căruia am putea, spre exemplu, situa „individualismul" ca o viziune asupra lumii, mai generală —, altul fixat social și istoric — la nivelul căruia se situează în acest caz stoicismul, epicureismul ca „individualisme" bine stabilite social și istoric, „tipologia" avînd în vedere numai primul nivel[18].

La fel ca și natura relațiilor din procesul de structurare de către social a operei literare și dificultățile conceptului de „viziune asupra lumii" au fost divers și chiar divergent interpretate. S-a spus astfel că „viziunea asupra lumii" este mai mult un „instrument conceptual de lucru" decît „principalul aspect concret" al conștiinței colective, că acest concept nu este suficient de precis formulat pentru a-i putea fi atribuit rolul înalt pe care Goldmann, spre deosebire de Georg Lukács, care în perioada „idealismului" său neokantian, între 1910—

---

[18] L. Goldmann, *Întregul și...*, op. cit., p. 246—247; *Sciences...*, op. cit., p. 137—138; *Conceptul de...*, op. cit., p. 100 și 110.

1920, l-a folosit numai pentru a „descrie", i-l pretinde, că nu depăşeşte eterogenitatea, ci, pur şi simplu o înregistrează etc . . .[19] Dar nu s-a observat că toate aceste dificultăţi ale conceperii „viziunii asupra lumii", ca şi altele, prezentate mai sus, sînt formele diferite pe care le ia dificultatea principală de a articula sau de a sertiza relaţii de natură atît de diferită cît sînt cele de determinare sistemică (ansamblu-parte) şi cele de semnificare. Însă tocmai aceasta este dificultatea esenţială: zona unde cele două tipuri de relaţii se întîlnesc şi trebuie să comunice se situează chiar în spaţiul dintre cei doi termeni ai lor, primul final, al doilea iniţial, „conştiinţa colectivă" („de grup") şi „viziunea asupra lumii". Or, între cele două concepte, cel al conştiinţei colective este mai ferm, pe cînd cel al viziunii asupra lumii, reprezentînd o relaţie de un tip nou, care nu este încă bine fixată teoretic, este mai maleabil. Astfel încît conceptul de viziune asupra lumii ajunge să concentreze în afara unor dificultăţi legate de stadiul de elaborare al teoriei tipului de raporturi pe care îl reprezintă în sociologia goldmanniană, şi dificultăţile articulării celor două tipuri de relaţii, adică pe acelea ale legăturilor dintre el şi „conştiinţa colectivă" („de grup"), dar care nu apar ca atare, ci ca similare cu primele. Dificultatea articulării este prezentă şi atunci cînd, în „sociologia romanului", Goldmann renunţă la serviciile de „mediator" ale viziunii asupra lumii. Foarte probabil că, tocmai pentru că nu poate construi sau descoperi pentru genul romanesc o viziune asupra lumii similară „viziunii tragice" pentru tragedie, Goldmann formulează ipoteza unei analogii între forma (structura) romanului clasic şi structura schimbului în „economia capitalistă liberală" şi a unui paralelism în evoluţia lor ulterioară. Aşa cum reiese din studiile întreprinse în registre teoretico-ideologice dife-

[19] Charles Bouazis, *Teoria structurilor operei: probleme ale analizei sistemului şi cauzalităţii sociologice*, în *Literar şi social*, op. cit., p. 72—116, îndeosebi: p. 81 şi 83; R. Roelens, op. cit., R. Barthes, S. Doubrovsky etc.

Scanned with OKEN Scanner

rite de Georg Lukács şi de René Girard, forma clasică romanescă reprezintă, susţine Goldmann, „. . . *transpunerea pe plan literar a vieţii cotidiene, în societatea individualistă născută din producţia pentru piaţă*“ . . . „în care trăiesc oamenii zi de zi, fiind obligaţi să caute orice calitate, orice valoare de întrebuinţare într-un mod degradat de mediaţia cantităţii, a valorii de schimb, şi aceasta într-o societate în care orice efort de a te orienta *direct* spre valoarea de întrebuinţare n-ar putea da naştere decît tot unor indivizi degradaţi, dar într-un mod diferit, acela al *individului problematic*“[20]. Astfel definită structura genului romanesc, Lucien Goldmann stabileşte între aceasta şi structura schimbului în „economia capitalismului liberal“ o omologie atît de netă încît cele două structuri apar ca „una şi aceeaşi structură care se manifestă pe planuri diferite“.

Totodată el consideră, urmînd teoria marxistă a „fetişismului mărfii şi a înstrăinării“, că, în „societăţile cu producţie pentru piaţă“, conştiinţa colectivă pierde progresiv orice realitate activă şi tinde să devină o simplă reflectare a vieţii economice şi, în final, să dispară şi că această conştiinţă încetează de a mai fi „veriga intermediară indispensabilă“ pentru a realiza omologia sau relaţia inteligibilă şi semnificativă între viaţa socială şi istorică şi opera literară (genul romanesc, în acest caz). De fapt, la fel cum am spus mai sus şi cum observă şi Rodolphe Roelens, nu medierea prin „conştiinţa colectivă“ este negată, ci rolul „viziunii asupra lumii“, deoarece Goldmann nu poate „deosebi nici o structură analogă la nivelul *conştiinţei colective*“ valabilă pentru opera romanescă. Dar nici transparenţa omologiei care înlocuieşte pentru genul romanesc medierea prin „viziunea asupra lumii“ nu surmontează dificultăţile articulării unor realităţi de natură distinctă, cum rămîn totuşi „viaţa istorică şi socială şi opera literară, şi acestea se

---

[20] L. Goldmann, *Introducere în problemele unei sociologii a romanului*, în S.L., p. 261—262 şi p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

evidenţiază în mulţimea întrebărilor pentru care sociologia goldmanniană a romanului găseşte cu greutate răspunsuri. Mai mult chiar, invocarea statutului de caz particular pentru geneza şi structura romanului, ajunge să arunce o umbră asupra universalităţii medierii prin „viziunea asupra lumii", soluţie care continuă să rămînă centrală în sociologia goldmanniană a literaturii.

*

* *

Cealaltă relaţie de interes deosebit pentru orice sociologie a artei se situează între operă şi publicul ei. Însă „comunicarea artistică", prin care opera este restituită societăţii, „procesul receptării", proces poate chiar „mai social", dacă se poate spune astfel, decît „procesul creaţiei" deşi ar fi trebuit, prin feed-back-ul principial dintre structură şi funcţie, să intervină în chiar procesul structurării, nu se bucură, din partea lui Goldmann, decît de o atenţie periferică. La rîndul său, comentariul nostru se va limita la consemnarea întrebărilor şi dificultăţilor pe care „funcţia antropologică a creaţiei imaginare", propusă de Goldmann, le aduce „în procesul receptării" operei literare.

Alături de tipologia viziunilor asupra lumii, funcţia creaţiei imaginare reprezintă o altă breşă pe care „factorul antropologic", altfel puţin teoretizat, o face în liniile explicaţiei sociologice a „fenomenului" literar/artistic. Se poate ca simpla enunţare ipotetică, fără alte detalieri, să fie consecinţa caracterului *antropologic* şi nu *sociologic* al funcţiei operei literare, deoarece, chiar dacă nu gîndeşte decît sub specia social-istoricului antropologicul, L. Goldmann îl distinge totuşi de social situîndu-l în afara intereselor sociologiei. Deşi, mai degrabă, pare să fie un dezinteres general pentru problemele funcţiei creaţiei imaginare, decît o situare a ei în afara domeniului sociologiei, pentru că atunci cînd, înainte de 1964, sînt prezente configurări mai aproape de social ale aces-

Scanned with OKEN Scanner

tera — „conştientizarea colectivă" a ceea ce membrii unor grupuri sociale făceau, gîndeau sau simţeau fără a o şti — sînt şi ele numai pasagere, nedetaliate. Dar, fie că este vorba despre o „conştientizare colectivă", fie, mai adesea şi mai cuprinzător, prin analogie cu soluţia psihanalizei freudiste, despre faptul că imaginarul trebuie să înlocuiască, „înainte de toate, universul coerent şi lipsit de compromis a cărui realizare în viaţa de toate zilele este împiedicată de realitate", funcţia creaţiei imaginare este de „a propune" conştiinţei membrilor unui grup sau grupuri sociale „coerenţa semnificativă" a unei anumite viziuni asupra lumii exprimată în planul imaginilor literaturii şi artei. Pentru a putea caracteriza acum perspectiva structuralist genetică trebuie să distingem între două moduri teoretice generale de a concepe funcţia creaţiei imaginare: arta acţionează fie pentru a da coerenţă grupurilor sociale, pentru a spori coeziunea socială prin impunerea valorilor şi mentalităţilor existente, fie pentru a propune noi valori şi mentalităţi, corodînd astfel coeziunea socială. Această tipologie este greu formulabilă clar şi univoc: din păcate nu avem termeni mai precişi decît indicaţiile metaforice potrivit cărora funcţia este concepută fie în sensul static, al unei închideri, al unui punct final, al unei echilibrări, a dimensiunii temporale a „prezentului etern", fie în sensul dinamic al unei deschideri, al unui punct de plecare, al unei impulsionări, a dimensiunii temporale a viitorului. În cazul sociologiei structuralist genetice a literaturii, funcţia creaţiei imaginare este concepută în sens static: „coerenţa semnificativă" a operei literare este un punct final, închiderea unui proces, o echilibrare. Astfel că, în pofida criticilor aduse de L. Goldmann abordării psihanalitice a artei, funcţia antropologică sau sociologică a creaţiei imaginare eludează, în egală măsură cu funcţia ei individuală, propusă de S. Freud în „teoria sublimării", dimensiunea temporală a viitorului. Iar dificultatea esenţială a conceptualizării procesului receptării creaţiei imaginare constă tocmai în imposibilitatea de a proiecta istoric traiectoria unei struc-

Scanned with OKEN Scanner

turi coerente şi semnificative a cărei funcţie este eminamente statică, de echilibrare, de închidere a unor procese şi care nu presupune, în exercitarea sa, dimensiunea viitorului. Pentru că imediat ce constatăm că această coerenţă semnificativă nu este unică şi nu rămîne neschimbată în cursul istoriei — în măsura în care ea este expresia unei viziuni asupra lumii, apariţia unui nou grup social/subiect al creaţiei culturale, dacă este purtătorul unei noi viziuni asupra lumii, aduce o nouă coerenţă în planul operelor literare, care se menţine atîta timp cît durează rolul respectivului grup în viaţa socială — apare întrebarea: ce se întîmplă atunci cu vechile opere? cum mai pot ele fi obiectul unei autentice contemplaţii estetice? cum este posibilă receptarea lor?[21].

Să luăm ca punct de plecare, pentru a sistematiza problemele „procesului receptării" operei literare, principiul conexiunii dintre structură şi funcţie. „Dacă structurile caracterizează într-adevăr reacţiile oamenilor la diferitele probleme pe care le pun relaţiile lor cu mediul ambiant social şi natural, aceste structuri îndeplinesc întotdeauna într-un context particular, *o funcţie* în inte-

---

[21] Nu este mai puţin adevărat că există în structuralismul genetic goldmannian un principiu important, pe care, aşa cum arătam, se bazează exercitarea normativă a „structurii coerente şi semnificative", şi care, în general, priveşte şi funcţia creaţiei imaginare în măsura în care aceasta se constituie pe dimensiunea coerenţei: acela că sensul istoriei este spre transparentizarea şi creşterea coerenţei structurilor, sau; mai concret, spre „universalizarea valorilor". Acestei observaţii i se poate răspunde astfel: funcţia „creaţiei literare" se bazează pe coerenţa unei opere anumite, deci pe o coerenţă semnificativă dată într-un anumit moment istoric, care, chiar dacă se înscrie într-un proces istoric general de creştere a coerenţei, rămîne totuşi legată de un prezent. Apoi, admiterea neamendată a acestui principiu ridică şi ea probleme: de ce, din perspectiva unei „coerenţe" actuale crescute faţă de momentele istorice anterioare, operele literare ale trecutului nu iau imediat o valoare estetică mai scăzută decît cele ale prezentului? (referindu-ne pentru ambele perioade la cele mai valoroase creaţii); cum se împacă această creştere a „coerenţei" cu posibilitatea repetării unor „viziuni ale lumii"?

Scanned with OKEN Scanner

riorul unei structuri sociale mai vaste; or, îndată ce situaţiile se schimbă, ele nu mai pot îndeplini această funcţie şi pierd astfel caracterul lor raţional, ceea ce îi îndeamnă pe oameni să le abandoneze şi să le înlocuiască prin structuri noi şi diferite. Astfel că legătura indisolubilă dintre structură şi funcţie, rezultatul caracterului relativ durabil al funcţiei şi a caracterului relativ provizoriu al structurilor, constituie motorul istoriei, sau, pentru a evita orice neînţelegere, caracterul istoric al comportamentului uman"[22]. Un prim set de probleme îl ridică „caracterul relativ durabil al funcţiei", pe care am putea, la fel de precis, dacă nu chiar mai precis, să-l numim metaistoric, deoarece nicăieri nu întîlnim o schimbare majoră a funcţiei creaţiei imaginare. Oare în toate timpurile, toate artele şi genurile au avut şi au aceeaşi funcţie?

Alt set de probleme are în centru „caracterul relativ provizoriu al structurilor", sau, ceea ce am putea numi „cariera istorică a operei".

1. Dacă opera literară este numai expresia unei viziuni asupra lumii a unui anumit grup social, de ce continuă ea să placă după dispariţia acelui grup social? De ce nu se „învecheşte"? Cum receptăm operele literare/artistice ale altor civilizaţii — orientale, exotice, primitive ş.a. — a căror coerenţe semnificative — în măsura în care le putem „lectura" şi „lectura" noastră este autentică — se reclamă de la viziuni asupra lumii străine istoriei şi conştiinţei noastre? Şi în toate aceste cazuri: coerenţa semnificativă iniţială mai rămîne aceeaşi coerenţă şi pentru alte grupuri sociale, pentru alţi „receptori" decît grupul social a cărui viziune asupra lumii o exprimă?

Cel puţin pentru prima întrebare putem găsi în sociologia structuralist genetică a literaturii elementele unui răspuns: permanenţa operei literare sau artistice s-ar

---

[22] L. Goldmann, *Préface a la nouvelle edition*, în *Sciences* ..., op. cit., p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

putea explica prin modificarea istorică a semnificaţiei acesteia, printr-o „polisemie istorică" bazată pe teza posibilităţii înglobării operei ca structură parţială în totalităţi mai vaste. „Această teză este cu atît mai esenţială pentru gîndirea dialectică cu cît istoria nu este încheiată şi cu cît fiecare perioadă nouă care se adaugă celor deja consumate schimbă structura istorică globală şi, odată cu ea, semnificaţia structurilor parţiale care o constituie"[23]. Numai că L. Goldmann nu ia în considerare, altfel decît principială, istoria, iar atunci cînd o face, se referă la istoria literaturii în calitate de disciplină universitară şi ca atare îi recuză calitatea de totalitate înglobantă, fără a persevera în analiză. De altfel, chiar exemplul care o succede limitează sensul afirmaţiei de mai sus privitoare la completarea sau modificarea semnificaţiei parţiale a operei în decursul istoriei: într-o structură globală, din care fac parte Hegel şi marxismul, deci pentru cercetătorul de azi, jansenismul încetează de a fi reacţionar, cum era pentru iluminism şi devine, ca treaptă a dialecticii, progresist. Această algebră simplă care se mărgineşte la schimbarea „semnului" dinaintea termenului, conform cu diferite momente istorice ni se pare însă nesatisfăcătoare. În aceste condiţii, explicaţia care raportează viziunile asupra lumii exprimate de operele literare sau artistice, la „problemele fundamentale" care transced momentul social-istoric şi invocă, pentru „renaşteri" sau reveniri, numărul limitat al acestora: „Posibilitatea unei filosofii şi a unei arte care îşi păstrează valoarea dincolo de locul şi epoca în care au apărut se bazează tocmai pe faptul că ele exprimă întotdeauna situaţia istorică *transpusă* pe planul marilor probleme *fundamentale* pe care le pun relaţiile omului cu ceilalţi oameni şi cu universul. Or, faţă de acest ansamblu de probleme numărul de răspunsuri omeneşti *concrete* fiind limitat de chiar structura persoanei umane, fiecare din aceste răspunsuri corespunde unor situaţii is-

[23] L. Goldmann, *Structuralismul genetic* ..., op. cit., p. 150.

torice diferite şi adesea contrare"[24], apare mai temeinică. Dar nu mai puţin vulnerabilă: sensul transcenderii momentului istoric este acela al mişcării de la empiricul situaţiei date la abstracţia teoriei şi înseamnă de fapt numai posibilitatea construirii în matrice a problemelor al căror răspuns, de fiecare dată concret social-istoric, este seria de viziuni asupra lumii pe care a cunoscut-o istoria culturii; totodată este o mişcare de la social-istoric spre antropologic, o suplimentare a rolului antropologicului în sociologia literaturii (în cazul în care ne situăm pe poziţiile structuralist genetice riguroase).

2. Dacă admitem că perenitatea operei artistice se explică prin numărul limitat al viziunilor asupra lumii şi prin posiiblitatea reluării lor în momente istorice diferite: cum se face atunci că putem totuşi să acordăm un caracter istoric viziunilor asupra lumii? De ce nu sînt acestea total metaistorice? De ce, în cazul unor viziuni asupra lumii care au mai avut curs cultural în alte epoci, este totuşi necesară o nouă operă literară sau artistică şi de ce nu poate fi aceasta substituită de reluarea unor opere anterioare, care au exprimat aceeaşi viziune asupra lumii într-un moment anterior? Ce se adaugă de fiecare dată „coerenţei semnificative" a operei care ne face să o plasăm — dacă într-adevăr o putem plasa — istoric exact (şi, eventual, ce instanţă istorică o prezidează)?

3. De ce, parcă împotriva semnificaţiei obiective uneori, operele literare sau artistice pot fi receptate într-o epocă istorică într-un sens, într-o alta, în alt sens? Ce altceva decît invocarea praxisului cultural şi a polistructurării operei ne permit să explicăm asemenea situaţii?

Bineînţeles, aceste interogaţii nu sînt decît direcţii, schiţe de atac; nefiind decît ceea ce sînt, adică o tentativă, nu pot înlocui dialogul real cu o parte absentă congenital sociologiei structuralist genetice a literaturii

---

[24] idem, *Intregul şi . . .*, op. cit., p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

şi rămîn sau recad într-o interogaţie de monolog. Sînt însă, cel puţin suficiente pentru a sublinia această carenţă — care verifică, între altele, observaţia mai îndepărtată a eludării, în structuralismul genetic, a tendinţei comportamentului uman spre modificarea echilibrului, a legii dialectice a negării negaţiei —, şi pentru a demarca un domeniu de largă acţiune a praxisului social-istoric şi a factorului antropologic, la care Lucien Goldmann se raportează teoretic insuficient, şi pentru a semnala necesitatea unui concept mai cuprinzător al operei de artă.

Analiza relaţiilor duble, de „creare" şi „receptare", sau de „producere" şi „consum", dintre grupul social (mai precis dar mai larg: viaţa istorică a acestuia) şi opera literară relevă că:

1. relaţia dintre „viaţa socială şi istorică" şi „coerenţa semnificativă" a operei nu este omogenă, ci cuprinde două ramuri: relaţii de tipul celor determinist sistemice, dintre ansamblu şi părţi, situate între „viaţa socială şi istorică" şi „conştiinţa colectivă" a grupului-subiect al creaţiei culturale, şi relaţii de tipul celor de semnificare, dintre semnificat şi semnificant, situate între conştiinţa colectivă sub aspectul de viziune asupra lumii, şi structura operei. Spre deosebire de sociologia tradiţională a literaturii, care continua determinismul sociologic printr-unul psihologic, sociologia goldmanniană a literaturii îl continuă prin relaţii semiotice.

2. prin viziunea asupra lumii sociologia goldmanniană tentează articularea celor două tipuri de relaţii astfel că, alături de tensiunile inerente dintre empiric şi teoretic, sociologic şi antropologic, acest concept mai acumulează tensiunile dintre relaţiile determinist sistemice şi relaţiile de semnificare.

3. procesul prin care opera acţionează asupra conştiinţei membrilor grupului sau grupurilor sociale este eludat fie pentru că deschide o breşă antropologicului în teoria sociologică, fie pentru că accentuarea latentă a tendinţei comportamentului uman spre echilibrare şi omiterea celei-

Scanned with OKEN Scanner

lalte tendinţe negatoare, vizibilă şi în statismul funcţiei operei literare sau artistice, nu oferă o bază suficient de largă teoretizării, fie, cel mai probabil, din ambele motive.

Astfel încît, aşa cum între cele trei elemente clasice ale fenomenului literar L. Goldmann reţine numai două: grupul social şi opera, între relaţiile dintre aceste instanţe sociologia structuralist genetică a literaturii evitînd problemele „receptării", se constituie doar pe una, aceea a structurării operei literare/artistice de către viaţa istorică a grupului social. „Lectura" sociologică, pe care o vom analiza în continuare, aşa cum o practică L. Goldmann, se axează pe această relaţie.

4. PLANURILE „LECTURII SOCIOLOGICE" GOLDMANNIENE

Chiar dacă imaginea pe care încercăm să o dăm asupra sociologiei goldmanniene a literaturii este mai mlădioasă întrucît se constituie prin suprapunerea a trei nivele — acela al teoretizării elementelor fundamentale ale fenomenului literar; operă, scriitor, public; acela al cercetării tipului relaţiilor dintre aceste elemente; în fine, acela al „lecturii sociologice" —, dihotomia clasică „teorie" — „metodă", ca o reducere binară a celor trei straturi, se insinuează. Astfel încît, de partea teoriei se situează, în ordinea importanţei pentru înţelegerea concepţiei lui L. Goldmann, conceptul de operă literară, definirea relaţiilor dintre operă şi social, conceptul de scriitor/artist şi acela de public literar, iar de partea metodei, demersurile cercetării aplicate, „lectura sociologică". Această distincţie, ca şi ideea subiacentă a dihotomiei raţionaliste de mai sus: că straturile teoriei — în cazul nostru îndeosebi conceptul de operă literară şi definirea relaţiilor dintre aceasta şi social — sînt hotărîtoare pentru configurarea straturilor metodei, nici nu sînt la limită neadevărate. Numai că, procesul real de

Scanned with OKEN Scanner

constituire a doctrinei fiind mai complex — „lectura sociologică" nu numai rulează noţiunile oferite de către straturile teoretice, ci şi contribuie la elaborarea şi organizarea lor, cele trei straturi la care am apelat pentru a compartimenta sociologia goldmanniană constituindu-se de fapt aproape simultan, astfel încît, în locul respectivelor straturi am putea spune că avem de-a face cu faţetele deosebite ale unor concepte unitare, monolitice, dar puse în lumină de incidenţele diferite ale comentariului —, nu este suficient de adecvată realităţii, suficient de dialectică.

După cum nu este nici suficient de stabilă, proliferînd în continuare: la rîndul său, metoda, stratul „lecturii sociologice", poate fi clivat în două substraturi, pe care, din nou, le putem raporta la dihotomia de mai sus — primul, acela al „metodologiei", al principiilor şi exigenţelor generale, ale cărui contacte cu obiectul rămîn numai indirecte, poate fi asimilat „teoriei", iar al doilea, acela al demersurilor aplicate direct obiectului, reprezintă „metoda" în sensul particular şi pur al termenului.

Din primul nivel, cel metodologic, fac în acest caz parte principiile şi exigenţele generale ale desfăşurării demersurilor, care gravitează, la fel ca şi celelalte compartimente ale sociologiei goldmanniene a literaturii, dar poate mai aproape decît acestea, în jurul conceptului totalităţii. În marea lor majoritate ele sînt ambivalente, servind atît ca determinaţii conceptuale, cît şi ca jaloane generale ale analizei sociologului: comportamentul uman este un fapt *total*, aspectele „material" şi „spiritual" sînt inseparabile şi nu au alt drept de existenţă decît ca abstracţii provizorii; „social" şi „istoric" nu sînt două aspecte distincte ale faptelor umane; separaţia radicală între legile fundamentale care guvernează comportamentul creator în domeniul culturii şi cele care guvernează comportamentul cotidian al tuturor oamenilor în viaţa socială şi economică nu este întemeiată etc.[1]. Tot aici îşi gă-

[1] vezi, în afară de L. Goldmann, *Sciences* . . ., op. cit., p. 23—90, *Structuralismul genetic în* . . ., op. cit., p. 132—135 şi *Sociologia* literaturii: situaţia . . ., op. cit., p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

sesc locul probleme cum sînt cele ale obiectului ştiinţelor socio-umane; ale diferenţei dintre „ştiinţele naturii" şi „ştiinţele despre om"; ale obiectivităţii etc. Al doilea nivel reprezintă aplicarea principiilor şi exigenţelor generale, a instrumentelor conceptuale şi noţionale sociologice la o operă literară sau artistică individuală. Deoarece aplicarea „instrumentelor" teoretice operei literare sau artistice concrete, trecerea de la nivelul general la cel particular, este impracticabilă în absenţa unei ipoteze individuale, referitoare la singularitatea operei, deşi această aplicare ar trebui să însemne o verificare a doctrinei sociologice care o nutreşte, ea înseamnă, mai degrabă, o verificare a aptitudinilor de particularizare şi a subtilităţii celui care o operează, astfel încît există exemplele unor teorii pertinente fără aplicare viabilă, precum şi ale unor aplicări reuşite în absenţa unor teoretizări de înalt nivel. Tocmai pentru a acoperi acest amestec sui generis de principii şi deziderate metodologice generale, de instrumente teoretice conceptuale, particularizate prin ipotezele, intuiţiile şi subtilitatea cercetătorului, atît de caracteristic demersurilor sociologiei literaturii şi artei, folosim aici, în sensul său cel mai restrictiv şi cel mai precis, termenul de „lectură sociologică". Asupra acestui miez al abordării sociologice a operei literare ne vom concentra în continuare atenţia, încercînd, fără, bineînţeles, să părăsim o anumită generalitate necesară prezentării, să înregistrăm noţional, în etapele „decupării obiectului", comprehensiunii şi explicaţiei, a judecăţii de valoare şi a judecăţii de fapt, algoritmul demersurilor concrete ale lui Lucien Goldmann.

a) *„DECUPAREA OBIECTULUI"*

Cînd în *Sciences humaine et philosophie* (1952) L. Goldmann pune problema generală a „obiectului" în ştiinţele istorice şi umane, el consideră că acesta este „constituit de *acţiunile umane din orice timp şi orice loc*

în măsura în care ele au avut sau au în prezent o importanţă pentru sau o influenţă asupra *existenţei şi structurii unui grup uman şi, implicit, prin aceasta o importanţă pentru sau o influenţă asupra existenţei şi structurii comunităţii umane prezente sau viitoare*". Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că în cunoaşterea trecutului sau a conştiinţei contemporanilor căutăm „. . . transformările subiectului acţiunii în raportul dialectic om-lume, *adică transformările societăţii umane . . .*" şi „. . . în primul rînd atitudinile fundamentale ale indivizilor şi grupurilor umane faţă de *valori, comunitate şi univers*"[2]. Lucien Goldmann ajunge la acest criteriu general de decupare a „evenimentului istoric" din noianul de „fapte colective" şi „acţiuni ale marilor personalităţi" prin postularea valorii *universale* a comunităţii umane. În sociologia literaturii „decuparea obiectului" ia înfăţişarea mai particulară a delimitării operei literare: „În primul rînd cum să delimităm această operă? Este ea tot ce a scris autorul studiat, incluzînd scrisorile şi cele mai mici ciorne şi publicaţii postume? Este ea numai ce a publicat sau a destinat publicării?", iar în al doilea rînd: cum poate fi definită semnificaţia unei scrieri sau a unui fragment?[3] Apariţia acestor probleme este legată de debutul cercetării aplicate, de „lectura sociologică" a cugetărilor lui Pascal şi a teatrului lui Racine consemnată în *Le Dieu caché* (1956), unde, în capitolul metodologic şi introductiv Goldmann examinează metodele — intuitive şi afective bazate pe afinitate, simpatie; filologice (pozitiviste); dialectice — prin care istoricul — şi în egală măsură sociologul — filosofiei şi literaturii poate aborda grupul de fapte empirice — textele pe care îşi propune să le studieze. Criteriul examenului fiind „posibilitatea de a înţelege ansamblul textelor în semnificaţia lor mai mult sau mai puţin coe-

---

[2] L. Goldmann, *Sciences . . .*, op. cit., p. 25—26.
[3] idem, *Întregul şi . . .*, op. cit., p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

rentă", ne aflăm aici pe versantul metodologic al problemei generale a inserției operei literare în structuri înglobante capabile să evidențieze semnificația ei autentică, al cărui versant teoretic l-a constituit „subiectul creației literare". Și dacă biografia și psihologia scriitorului, sau istoria literară au fost recuzate ca metode, deoarece „viața individuală" a scriitorului și „istoria literaturii" nu reprezintă totalități autentice pentru inserția structurii semnificative a operei — adăugam atunci: și datorită ontologizării unor dificultăți pur metodologice! —, alte metode sînt respinse tocmai pentru că rămîn la „text", nu recurg, programatic, la integrarea lui în ansamblul istoric din care face parte. Aceasta este valabil îndeosebi pentru metodele filologice (pozitiviste), care se concentrează exclusiv asupra „textelor" și nu pot răspunde satisfăcător la întrebările mai sus citate (Lucien Goldmann nu consideră că metodele intuitive și afective bazate pe afinitate, simpatie, ar avea un caracter științific). Întrucît metoda pozitivistă pur filologică „nu posedă un criteriu *obiectiv* care să-i permită să aprecieze importanța diferitelor texte și semnificația lor în ansamblul operei", rămîne valabilă, dintre cele examinate, numai metoda dialectică, pentru care, „în științele despre om, separarea dintre esențial și accidental nu se poate face decît prin integrarea elementelor în ansamblul, a părților în întreg", problema fiind „aceea a decupării datului empiric în *totalități relative destul de autonome pentru a servi drept cadru unei munci științifice*"[4]. Metoda dialectică la care se referă Goldmann, știm aceasta, este de fapt metoda unei sociologii dialectice pentru care nu opera sau individul, ci „grupul, considerat mai ales din prespectiva structurării lui în clase sociale" reprezintă o totalitate destul de autonomă „pentru a constitui cadrul unui studiu științific și explicativ al faptelor intelectuale și literare". Dificultățile care obstrucționează

[4] *ibidem*, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

metodele filologice sînt depăşite de către metoda dialectică a sociologiei goldmanniene astfel: semnificaţia unei scrieri sau fragment se obţine „integrîndu-le în ansamblul coerent al operei", iar „textele esenţiale" sînt „detectate" prin prezenţa unei înalte coerenţe semnificative globale. Să ne reamintim, pentru a înţelege mai bine soluţia „delimitării operei literare" dintre alte texte accidentale, concluzia analizei conceptului goldmannian de „operă": aceasta este întotdeauna o structură coerentă şi semnificativă şi măsura valorii ei, a realizării ei ca operă este dată în sociologia structuralist genetică a literaturii de gradul coerenţei realizate. Această coerenţă semnificativă este, în concepţia lui Goldmann, una din cele două laturi esenţiale ale valorii estetice, ceea ce produce pentru distingerea textelor esenţiale de cele neesenţiale un criteriu imediat pentru travaliul de decupaj al istoricului literaturii şi artei: valoarea estetică. Dar spre a deveni ştiinţifică, Lucien Goldmann pretinde istoriei filosofiei şi literaturii nu un criteriu imediat şi limitat la domeniul artei, ci „un instrument *obiectiv* şi *controlabil*" şi dată fiind stricta legătură între structura coerentă şi semnificativă a operei şi viziunea asupra lumii a unui anumit grup social (am putea spune, chiar identitatea lor de principiu), acest instrument este „viziunea asupra lumii". Pe scurt: operă literară este, conform cu definiţia teoretică iniţială a conceptului, acel text care se caracterizează printr-o înaltă coerenţă semnificativă, expresie în planul imaginilor verbale a unei anumite viziuni asupra lumii. Dar „decupajul", „delimitarea" operei literare din ansamblul textelor este constituit dintr-un set de demersuri „care constă în a merge de la textul empiric imediat la viziunea conceptuală şi mediată pentru a reveni apoi la semnificaţia concretă a textului de la care am plecat"[5].

Iată, prin urmare, cum se confirmă aserţiunea de mai sus: conceptele şi principiile sînt de fapt „unitare", „mo-

[5] *ibidem*, p. 245—246.

Scanned with OKEN Scanner

nolitice", şi numai incidenţa analizei, după planul „teoretic" sau „metodologic", le pune în lumină faţetele diferite. Ceea ce este valabil şi pentru carenţe sau noile dificultăţi care se ivesc: la rîndul lor, şi ele se reflectă sub noi faţete; să le reluăm atunci şi pe acestea sub noua ipostază.

În primul rînd, caracterul oarecum schematic al conceptului de operă literară, care rezultă din reducerea acesteia, altfel esenţială, la o expresie în planul imaginii verbale a unei viziuni asupra lumii, apare aici ca o simplificare riscantă a „decupării obiectului". Marea absentă este problema atît de dragă esteticienilor fenomenologi, a „*situs*-ului *ontologic*" al operei literare: complicaţiile pe care le pricinuieşte lipsesc nu numai în bine ci şi în rău.

Apoi viziunea asupra lumii, prezentă aici mai ales în calitatea de instrument conceptual, aduce după sine alături de rezolvările majore şi dificultăţile sale. Între ele mai gravă este dificultatea de a aplica viziunea asupra lumii ca instrument conceptual în delimitarea unor opere care aparţin extremelor istoriei civilizaţiilor (ceea ce Goldmann, să o recunoaştem, nu-şi propune, el limitîndu-se, însă neprogramatic, ci empiric, la o arie geografică şi istorică precisă: la societatea occidentală dintre antichitate şi prezent). Cum putem delimita ce este operă şi ce nu este, între „textele" „civilizaţiilor exotice" sau ale culturilor primitive? Iar în ceea ce priveşte stricta contemporaneitate: este justificată aplicarea unei viziuni asupra lumii, pe care o deţinem, care a fost deja formulată conceptual, pentru a delimita textele esenţiale de cele neesenţiale? Pentru că aceste texte ar putea fi expresia unei viziuni asupra lumii neformulabilă încă de o manieră conceptuală, pe care nu o putem gîndi cu claritate şi care va deveni limpede abia pentru societatea care ne va succede? Este adevărat că rolul accentuat al viziunii asupra lumii în „delimitarea" operei caracterizează numai o etapă a evoluţiei sociologiei goldmanniene, chiar dacă cea mai întinsă în timp. Ulte-

Scanned with OKEN Scanner

rior, spre final, odată cu interesul pentru microstructurile textului şi, cu apropierea mai pronunţată de structuralism, apelul la viziunile asupra lumii nu mai este atît de direct şi dificila problemă „a decupării sincrone şi diacrone a obiectului" de studiu primeşte o rezolvare mai autonomă. Punctul de plecare este de data aceasta „ideea că *orice realitate umană* este constituită din procese de structurare semnificativă şi că o decupare valabilă a obiectului" poate fi dirijată de reguli generale, „îndosebi aceea că obiectele de studiu trebuie să fie structuri semnificative, în aşa fel încît fiecare dintre elementele şi transformările lor să poată fi înţelese pornind de la situaţia deţinută în ansamblul respectiv;"[6]. Decuparea obiectului poate fi controlată de asemenea „a) prin posibilitatea de a înţelege semnificaţiile unui mare număr de date care pînă atunci nu au fost nici măcar bănuite ca fiind o problemă şi b) prin faptul că, dacă studiul este destul de avansat, el motivează aproape totalitatea elementelor obiectului studiat şi relaţiile care le unesc şi le opun pe acestea"[7]. Numai că, aşa cum se întîmplă întotdeauna în dezvoltarea reală a unei doctrine, cînd anumite părţi evoluează adesea în direcţii uşor oblice faţă de linia nucleului teoretic, la fel ca în cazul a ceea ce am numit „elemente de autocritică", autonomizarea „decupării sincrone şi diacrone a obiectului" fiind doar schiţată, implicaţiile ei nu sînt duse pînă la capăt şi nu sînt corelate cu sau recuperate de către ansamblul din care fac, de drept, parte. În fine, s-a observat că Lucien Goldmann — şi chiar Georg Lukács — recurg în studiile lor la exemple privilegiate, la capodopere, ceea ce înseamnă că „decupajul obiectului", delimitarea textului, este dată. Ceea ce ne pare nouă regretabil este, în acest caz, nu absenţa subliniată a exerciţiului aplicat al teoriei delimitării operei, ci, mai degrabă acceptarea ca dat

---

[6] L. Goldmann, *Epistemologia* . . ., op. cit., p. 38.
[7] idem, *Structuralismul genetic* . . ., în op. cit., p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

metaistoric a judecăţii estetice contemporane, fără a investiga motivele mai profunde ale acestei valorizări totuşi concret istorice.

b) *COMPREHENSIUNE ŞI EXPLICAŢIE*

Acest al doilea plan al „lecturii sociologice" goldmanniene constituie, de fapt, un al doilea nivel al mişcării unice şi fundamentale de du-te-vino între părţi şi ansamblu, între „text" şi totalitatea înglobantă autentică, şi o aprofundare a celor două raportări drept comprehensiune, cînd vizează structura coerentă şi semnificativă a operei, şi ca explicaţie, cînd inserează opera în totalitatea relativă imediat înglobantă.

Raportul dintre comprehensiune (înţelegere) şi explicaţie este controversat îndeosebi în tradiţia „filosofiei critice a istoriei" şi, după părerea lui Goldmann tratat şi rezolvat contestabil: explicaţia a fost opusă artificial, ca procedeu de domeniul „ştiinţelor cauzale fizico-chimice", interpretării imanente, ca procedeu propriu ştiinţelor socio-umane, considerat de domeniul „afectivităţii", „dialogului", „participării". Structuralismul genetic, ca şi dialectica în general, concepe altfel atît cele două procese, cît şi raporturile dintre ele. Comprehensiunea (înţelegerea, interpretarea) definită adesea ca „identificare afectivă", „simpatie", „empatie" este, din perspectiva structuralismului genetic, un proces intelectual, teoretic, unde, cu toată importanţa pentru travaliul cercetătorului, aceşti factori rămîn numai nişte condiţii exterioare ale muncii cercetătorului. Ea rezidă în „descrierea stărilor de echilibru către care tind procesele sociale particulare şi încercarea de a explica de ce în interiorul unor structuri de ansamblu aceste structuri particulare prezintă o valoare funcţională optimă". Această descriere a unei structuri semnificative în ceea ce are ea esenţial şi specific înseamnă „evidenţierea caracterului semnificativ", a „sensului imanent", a „coeren-

Scanned with OKEN Scanner

ţei proprii structurii". „Or, în această perspectivă, explicaţia nu mai este un proces deosebit de acela al înţelegerii; căci funcţionalitatea optimă indispensabilă comprehensiunii constituie deja un element al explicaţiei; lucrul devine evident mai ales cînd ne situăm într-o perspectivă genetică"[8]. „*A explica* înseamnă a situa aceste structuri, ca elemente, în nişte structuri mai vaste, care le înglobează. *Explicaţia se referă întotdeauna la o structură care înglobează şi depăşeşte structura studiată.*" Adică, în termenii altui plan: a căuta subiectul — individual, sau colectiv pentru care structura ce guvernează opera are un caracter funcţional şi semnificativ. Între comprehensiune şi explicaţie nu este, după Goldmann, nici o diferenţă în afara celei a sistemului de referinţă: „. . . nici măcar nu sînt două procese intelectuale complementare, ci unul şi acelaşi proces raportat la coordonate diferite", „. . . la două nivele diferite ale decupării obiectului". Mai mult chiar, ele sînt, într-un anumit sens, interşanjabile: „descrierea comprehensivă a genezei unei structuri globale are o funcţie explicativă pentru studiul devenirii şi al transformărilor structurilor particulare care fac parte din ea", iar explicaţia devine, în interiorul structurii înglobante la care raportează alte structuri parţiale ale acesteia, un proces de comprehensiune[9]. Să reluăm unul din exemplele lui Goldmann, unde înţelegerea şi explicaţia sînt „unul şi acelaşi proces intelectual raportat la două grupe de referinţă diferite, acela al unei structuri care înglobează şi acela al unei structuri înglobante": analiza coerenţei semnificative a *Cugetărilor* lui Pascal înseamnă comprehensiunea lor printr-o activitate strict intelectuală. „Dar dacă situez aceleaşi *Cugetări* în cadrul jansenismului extremist sau al jansenismului în general, *îl înţeleg pe acesta din urmă*

---

[8] idem, *Epistemologia . . .*, op. cit., p. 44.

[9] idem, *Subiectul . . .*, op. cit., p. 86; vezi şi: *Structuralismul genetic . . .*, op. cit., p. 149 şi *Sociologia literaturii: situaţia . . .*, op. cit., p. 195—196, precum şi *Noţiunea de geneză . . .*, op. cit., p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

și explic geneza Cugetărilor. De asemenea, dacă introduc structura jansenismului în ansamblul relațiilor de clasă în Franța secolului al XVII-lea, sau dacă o situez în nobilimea de robă a aceleiași epoci, înțeleg evoluția acestei nobilimi și explic nașterea jansenismului etc."[10]

Această formulare a soluției structuralist genetice aparține anilor 1967, un moment tîrziu, de maturitate, din evoluția doctrinei goldmanniene și am preferat-o pentru claritatea pozițiilor pe care le exprimă; pentru a pătrunde semnificația mai intimă a celor două procese cognitive trebuie să revenim la punctul de plecare, pentru a le înregistra în expresia lor inițială și în modificările ulterioare. În unul dintre studiile de început, *Materialismul dialectic și istoria literaturii* (1947) Lucien Goldmann precizează că „. . . sarcina istoricului dialectician este de a desprinde, printr-o analiză estetică imanentă, semnificația obiectivă a operei, semnificație pe care poate încerca după aceea s-o pună în legătură cu factorii economici, sociali și culturali ai epocii"[11]. Ulterior, Goldmann va prefera să accentueze caracterul semnificativ al structurii coerente și să definească comprehensiunea și explicația în raport cu acest caracter semnificativ, iar în final va încerca să dea o tentă mai generală celor două demersuri. Retrospectiv, comprehensiunea acoperă deci „analiza estetică imanentă" a operei literare, iar explicația, punerea în legătură a „semnificației obiective" a acesteia „cu factorii economici, sociali și culturali ai epocii"; și anticipînd următorul plan al „lecturii sociologice" pe care îl vom analiza mai încolo: comprehensiunea are deci tangențe cu sfera judecății de valoare, iar explicația, cu aceea a judecăților de fapt.

Dintre cele două procese cognitive, comprehensiunea suferă modificările mai accentuate, explicația menținîndu-și o definiție mai constantă în nuanțe, în evoluția

---

[10] idem, *Subiectul . . .*, op. cit., p. 87; vezi și: *Metoda structuralist-genetică . . .*, op. cit., p. 179.

[11] L. Goldmann, *Materialismul dialectic și . . .*, op. cit., p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

doctrinei goldmanniene. Motivul este acela că sociologia structuralist genetică încearcă să asimileze metodei sale dialectice comprehensiunea şi să o facă compatibilă cu procedeul tradiţional al explicării. Poziţiile filosofice individualiste — raţionaliste, empiriste sau fenomenologice — nu neagă rolul mediului social sub rezerva de a-l concepe doar ca o condiţionare exterioară sau ca o realitate cu acţiune cauzală asupra individului — autor al operei, ceea ce are drept consecinţă în planul epistemologic recunoaşterea faptului că studiul sociologic poate contribui la explicarea genezei operei, dar nu la înţelegerea ei, proces de domeniul individualului şi nonintelectualului (participare, emoţie, afectivitate etc.). Din domeniul individualului şi nonintelectualului, unde o plasaseră curentele individualiste, Goldmann extrage comprehensiunea cu ajutorul obiectivităţii unui reper controlabil: coerenţa semnificativă a operei, şi de fapt şi în ultimă instanţă, cu ajutorul viziunii asupra lumii, care regizează această coerenţă.

Dar dacă motivul asimilării comprehensiunii la procedeele epistemice structuralist genetice este suficient de clar — principiul potrivit căruia orice realitate umană are sens maximal confirmat în sfera creaţiei culturale, face din înţelegere o „cale regală" — mai puţin evident este acela al apropierii, pînă la interşanjabilitate, între aceasta şi explicaţie. Şi totuşi acesta este cel puţin la fel de important: dacă asimilarea comprehensiunii (înţelegerii), a „analizei estetice imanente" cum o numeşte iniţial şi necomplicat Goldmann, face „lectura sociologică", spre deosebire de cea tradiţională, capabilă să vizeze şi unul din aspectele valorii estetice a operei literare, numai compatibilitatea şi complementaritatea celor două demersuri împinse pînă la identitate, pînă la interşanjabilitate asigură unitatea acestei „lecturi", ne asigură că ea nu este eterogenă şi eteronomă. Căci miza sintezei între comprehensiune şi explicaţie este sinteza între intrinsec şi extrinsec, între relaţiile de semnificare şi relaţiile de determinare sistemică, între

Scanned with OKEN Scanner

estetic şi extraetestic, deci sinteza între ceea ce constituia demersul clasic al esteticianului şi cel al sociologugică". Această unitate este evidentă în maniera cum lui, care îşi propunea principial „neutralitatea axiolo-Lucien Goldmann concepe comprehensiunea şi explicaţia. Dar, dincolo de identitatea pe care ne-o propun definiţiile şi analizele, ce asigură unitatea celor două laturi ale „lecturii sociologice" structuralist genetice? Unitatea ne pare a fi asigurată pe seama instrumentului conceptual, care este viziunea asupra lumii, la care se raportează în mod egal — şi acesta este un alt element comun — dar sub laturi diferite cele două demersuri cognitive: comprehensiunea vizează instanţa responsabilă a coerenţei semnificative a operei, iar explicaţia, instrumentul conceptual al inserţiei, al înglobării operei ca structură coerentă şi semnificativă parţială în totalitatea imediat înglobantă. Concluzia deosebit de importantă, caracterizantă pentru sociologia structuralist genetică a literaturii, pe care o putem scoate de aici este aceea că nivelul la care se situează „lectura" sa nu este, de fapt, nici acela al „textului", nici acela al socialului, ci acela al viziunii asupra lumii. De pe acest nivel, al viziunii asupra lumii, opera este înţeleasă ca expresie a acestei viziuni, iar ceea ce este explicat nu este opera, ci ceea ce exprimă aceasta, adică viziunea asupra lumii.

Acest fel de a interpreta legătura dintre comprehensiune şi explicaţie în structuralismul genetic mai ridică o întrebare: în ce măsură această unitate este efectiv realizată, dincolo de definiţii, aserţiuni şi explicitări, dincolo de deziderate? La această întrebare sînt două răspunsuri. La nivel metodologic putem spune că această unitate este realizată în măsura în care viziunea asupra lumii poate realiza articularea unei realităţi semiotice la viaţa socială şi istorică a grupului. La nivelul metodei, mai precis al „lecturii sociologice", unitatea este realizată în măsura în care există exemple particulare ale unei atari realizări. În primul caz dificultăţile majore provin din imposibilitatea de a reduce opera la viziunea asupra

Scanned with OKEN Scanner

lumii, iar în al doilea din faptul — reproşat lui Goldmann — de a porni de la texte deja clasice, de a prelua, cel puţin uneori, analize gata făcute.

Cu toată apropierea pe care o face Goldmann, cele două procedee nu sînt totuşi, pentru el, confundabile: „dacă este adevărat că în practica cercetării interpretarea imanentă şi explicarea prin structura înglobantă sînt inseparabile şi că progresul nu ar putea rezulta, în fiecare din aceste domenii, decît dintr-o oscilaţie permanentă între una şi cealaltă, nu e mai puţin important să separăm cu stricteţe interpretarea şi explicarea, cît priveşte natura lor şi prezentarea rezultatelor lor“[12]. Ceea ce face posibilă separarea interpretării de explicare „la sfîrşitul perioadei de cercetare“ este faptul că opera literară, creaţia culturală în general, reprezintă o „structură semnificativă care are o autonomie relativă şi un sens propriu“. Apare aici o diferenţă care descalifică abordarea psihanalitică a operei literare sau a creaţiei culturale, deşi, după Goldmann şi aceasta este structuralist genetică: în cazul său, întrucît nu „dispune“ de o structură semnificativă, nu poate exista „interpretare imanentă a unui vis sau a delirului unui alienat“ iar cercetătorul este obligat — ceea ce rămîne valabil şi pentru cazul de excepţie al creaţiei literare, artistice sau filosofice — să recurgă la explicaţie pentru a putea interpreta. Astfel că, dacă sociologia structuralist genetică a literaturii nu foloseşte categorii sociologice în înţelegerea operei, psihanaliza este obligată să folosească propriile categorii, care sînt şi acelea ale explicaţiei sale, şi să eludeze specificul estetic sau cultural al operei.

c) *JUDECĂŢI DE VALOARE ŞI JUDECĂŢI DE FAPT*

Al treilea nivel al „lecturii sociologice“ goldmanniene se constituie în strînsă legătură cu cuplul comprehensiune-explicaţie. Problema relaţiilor dintre judecăţile de va-

[12] idem, Sociologia literaturii: situaţia . . ., op. cit., p. 202.

loare şi judecăţile de fapt este foarte asemănătoare cu aceea a raporturilor dintre comprehensiune şi explicaţie. Soluţia care i-o dă Lucien Goldmann este din nou, dar mai evident şi în mai mare măsură, tributară conceptului de viziune asupra lumii şi rezultă din dublul caracter normativ şi explicativ totodată, al acesteia. Şi, întrucît acesta a mai fost examinat în primul capitol, ne vom mulţumi să repetăm observaţia de acolo: viziunea asupra lumii acoperă numai una din laturile valorii estetice aşa cum a fost aceasta concepută în filosofia şi estetica germană clasică. Ceea ce rămîne foarte important, chiar dincolo de reuşită sau eşec, şi separă, diferenţiază în bine sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann de alte abordări contemporane sau clasice ale literaturii şi artei, prin definiţie extrinseci, este tentarea dimensiunii axiologice, a specificului estetic sau cultural, mai mult chiar, apărarea acestui specific împotriva oricăror reducţionisme. În acest fel „lectura sociologică" devine capabilă — în măsura în care poate propune criterii pentru judecarea valorii estetice a operelor — de a funcţiona ca o critică literară sau artistică, de un tip şi cu finalităţi deosebite.

Aceste etape ale „lecturii sociologice" nu apar în realitate niciodată în singularitatea şi puritatea de manifestare pe care, din nevoia de claritate, le-a acordat-o prezentarea noastră, demersul sociologului afirmîndu-se ca o realizare a exigenţelor structuralist genetice, de „sinteză între *judecăţile de fapt* şi *judecăţile de valoare*, între *comprehensiune* şi *explicaţie* . . .", între empiric şi teoretic. Realitatea procesului „lecturii sociologice" este numai mişcarea de alternare, de „du-te-vino", între laturile ei abstracte: date empirice şi model teoretic, comprehensiune şi explicaţie, judecăţi de valoare şi judecăţi de fapt. Există însă, fără îndoială şi fără ca aceasta să impieteze asupra sintezei structuralist genetice, un plan central, un nivel care reprezintă nucleul acestei „lecturi": cuplul comprehensiune (înţelegere) — explicaţie. Dacă, aşa cum spune Goldmann, „orice cercetare pozitivă în ştiinţele despre om trebuie să se situeze, în mod necesar,

Scanned with OKEN Scanner

la două nivele diferite: acela al obiectului studiat şi acela al structurii imediat înglobante — diferenţa dintre aceste nivele de cercetare constînd mai ales în gradul pînă la care este împinsă investigaţia pe fiecare din planuri"[13], atunci comprehensiunea şi explicaţia reprezintă şi conţin toate celelalte laturi, deoarece reprezintă, în fiecare din cele două sisteme de referinţă, forma maximă a investigaţiei. Cercetătorul poate adînci cercetarea şi mai mult, numai că, ne previne Goldmann, limitînd fără să-şi dea seama interşanjabilitatea celor două procedee, „în acest caz obiectul studiului se schimbă la un moment dat, şi ceea ce era, de exemplu, un studiu asupra lui Pascal poate deveni un studiu asupra jansenismului, asupra nobilimii de robă etc.". Îndeplinind condiţia de a nu schimba obiectul, de a rămîne deci „lectură sociologică" a operei literare sau artistice, demersurile cercetătorului se vor opri cînd va fi scoasă suficient la lumină relaţia dintre structura studiată — opera literară sau artistică — şi structura care o înglobează, fie ca „un raport de variaţie concomitentă (ceea ce este extrem de rar în cazul sociologiei literaturii) fie, cel mai adesea, o relaţie de omologie sau o relaţie pur şi simplu funcţională". Mişcarea constitutivă, de „du-te-vino", a „lecturii sociologiei" ţese deci, în ultimă instanţă o explicaţie, un raport explicativ, care diferă de cel tradiţional prin aceea că a asimilat şi, cel puţin, o parte a specificului estetic al operei abordate.

Fără a afecta în vreun fel aceste concluzii — în extragerea cărora am preferat să urmăm firul afirmaţiilor lui Goldmann —, să revenim la punctul lor de plecare: trebuie să corectăm afirmaţia că „lectura sociologică" s-ar situa la două nivele diferite. Credem că unitatea procedeelor comprehensive şi explicative, că întreaga desfăşurare a demersurilor „lecturii sociologice" a lui Lucien Goldmann, pot fi mai bine înţelese dacă admitem că, de

---

[13] ibidem, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

fapt, aceasta se situează într-un „topos noetos", într-un loc al inteligibilului pentru ambele structuri, în punctul de sinteză a coerenței semnificative cu suportul ei social, adică la nivelul construcției conceptuale care este viziunea asupra lumii. Numai astfel ambițioasele plurisinteze structuralist genetice au o bază pentru a deveni reale, și numai astfel cercetătorul își poate formula o neprezumptioasă ipoteză inițială de lucru. Dar, dacă este așa, avem în aceasta o confirmare în plus a faptului că „lectura sociologică" practicată de Lucien Goldmann este, în fondul ei, o metodă semiotică și că, în general, sociologia structuralist genetică a literaturii este o semiotică de un tip deosebit, deoarece triunghiul semantic apare foarte clar. Opera literară sau artistică este simbolul care „simbolizează" o anumită viziune asupra lumii — referință sau gînd, în triunghiul semiotic —, care, la rîndul ei se referă la „viața socială și istorică" a unui anumit grup social — referentul. Tradusă în sistemul acestui triunghi „lectura sociologică" arată astfel: din perspectiva „referinței", prin analiza relațiilor acesteia cu „simbolul" și „referentul" se caută să se stabilească o relație de „reprezentare" între „simbol" și „referent".

Viziunea asupra lumii devine, dacă omitem carențele sau absențele pe care le-am semnalat anterior și dintre care multe converg, astfel clar responsabilă nu numai de marile calități, dar și de unele scăderi ale lecturii goldmanniene. Plasarea la nivelul viziunii asupra lumii duce la eludarea „situs-ului ontologic" al operei, la omiterea, practic, a laturii istorice după ce a fost pretinsă și asumată principial pentru că viziunile asupra lumii au o oarecare metaistoricitate, la scoaterea aspectelor ideologice din fenomenul literar/cultural, pentru că acestea diferă net de ideologii etc.

La fel ca și fațeta teoretică a doctrinei, „lectura sociologică" suferă și ea o evoluție, mai rectilinie însă decît aceea a primei. Ea debutează, în *Le Dieu caché*, sub semnul netei dominări a instrumentului conceptual

Scanned with OKEN Scanner

de viziune asupra lumii şi evoluează apoi, sub evidenta influenţă a structuralismului lingvistic, şi spre studiul microstructurilor operei. La fel ca în primul plan, întîlnim şi aici valoroase „elemente do autocritică", care, din păcate, datorită prematurei sale morţi, au rămas neduse pînă la capăt.

În concluzie, „lectura sociologică" practicată de Lucien Goldmann:

1. se situează la nivelul viziunii asupra lumii, fapt care dă unitate unor laturi atît de diverse cum sînt înţelegerea şi explicaţia, judecata de valoare şi judecata de fapt, dar şi duce la eludarea situs-ului ontologic al operei literare sau artistice şi a unor importante aspecte istorice şi ideologice;

2. ea se realizează în mişcarea de „du-te-vino", de alternare, între structura înglobată şi structura înglobantă, între datele empirice şi modelul teoretic, între înţelegere şi explicaţie, între judecata de valoare şi judecata de fapt, dar centrul său se află în planul comprehensiune — explicaţie;

3. între comprehensiune şi explicaţie, finalitatea sa rămîne totuşi explicaţia;

4. caracterul de structură coerentă şi semnificativă relativ autonomă al operei, impregnează toate nivele şi procedeele sale.

Aflată în faţa relaţiei dintre structura semnificativă a operei literare/artistice şi viaţa istorică a grupului social, „lectura sociologică" trebuie să-i dea conţinut concomitent cu stabilirea naturii termenilor ei. În această dificilă intreprindere „lectura sociologică" structuralist genetică se situează la nivelul viziunii asupra lumii, ceea ce ne pune, la sfîrşitul analizelor noastre, în faţa celor trei elemente ale concepţiei lui Lucien Goldmann asupra fenomenului literar, care sînt şi reperele studiului său: opera literară, grupul social şi viziunea asupra lumii.

Scanned with OKEN Scanner

B. SOCIOLOGIA STRUCTURALISTĂ A „REALITĂȚII FIGURATIVE"

Se poate destul de ușor demonstra, împotriva acelor interpretări ce tind să spargă unitatea curentelor în favoarea personalității sau poziției specifice a unui gînditor, apartenența sociologiei artei a lui Pierre Francastel[1] la structuralismul francez. Într-adevăr, prin formula epistemică care articulează demersurile și prin hotărîtoarea prezență a semiologiei, sociologia francasteliană a artei aparține în egală măsură cu sociologia goldmanniană a literaturii acestui curent metodologic și teoretico-ideologic. Diferențe majore survin între cele două doctrine numai în contextul concret al constituirii lor. Căci deși amîndouă sociologiile sînt structuraliste și structuralismul lor este marcat de contactul cu psihologia și epistemologia lui Jean Piaget, alte puncte de plecare importante sînt complet diferite, inverse chiar. Astfel, dacă Lucien Goldmann pornește dinspre filosofie, de la un nivel de generalitate teoretică, Pierre Francastel pleacă de pe pozițiile mai puțin teoretice sau generalizatoare ale istoriei artei: sociologia goldmanniană a literaturii este locul unor concretizări de principii teoretico-metodologice și concepte abstracte, sociologia francasteliană a artei este ocazia unor generalizări și conceptualizări. Altul este și modul în care se impune sociologiei artei obiectul: ca o manifestare a „viziunii asupra lumii" în planul „imaginii verbale" în cazul lui Goldmann; ca o realitate *sui*

---

[1] Pierre Francastel (1900—1970) este important ca sociolog al artei îndeosebi după 1948, cînd conduce, ca director de studii, Secțiunea a VI-a a Școlii Practice de Înalte Studii de la Sorbona, profilată chiar pe sociologia artei. Pentru înțelegerea sociologiei francasteliene a artei sînt importante lucrările apărute în această perioadă: *Peinture et Société* (ed. I-a: 1951, ed. II-a: 1965, trad. rom.: 1970), *Art et technique aux 19—e et 20—e siècle* (1964), *La réalité figurative* (1965, trad. rom.: 1972), *La Figure et le Lieu* (1967, trad. rom. 1971).

generis — relevată de experienţe limită, cum este spre exemplu, aceea a imposibilităţii unei reconstituiri arhitectonice după un document verbal destul de precis altfel —, ca o „realitate figurativă" pentru Francastel.

Toate aceste incidenţe sub care se constituie sociologia francasteliană a artei sînt notabile, deoarece structuralismul francez nu oferă fundalul necesar constituirii unei sociologii a artei decît împreună cu concatenările sale, specifice fiecărei poziţii în parte. De aceea punctele de plecare particulare, calea inductivă de constituire, accentul pe specificul „limbajului" plastic, în raport cu cel verbal — accent prin care Francastel se situează în rîndul celor care, ca René Huyghe, sau Herbert Read şi Marshall McLuhan au subliniat omniprezenţa şi „puterea imaginii" — sînt hotărîtoare pentru configurarea orientărilor şi nuanţelor, problematicii şi soluţiilor. Şi acţiunea lor nu se exercită numai asupra unor aspecte de detaliu ci, uneori, şi asupra unor caracterizări de ansamblu: am putea astfel, spre exemplu, raporta caracterul mai net structuralist al sociologiei francasteliene a artei faţă de cea goldmanniană, la constituirea oarecum inductivă a acesteia, dinspre istoria artei şi la faptul că în concepţia lui Francastel acest nivel unde se manifestă mai pregnant structuralismul este totodată şi nivelul maximei teoretizări.

1. SEMNIFICARE, FIGURARE, OPERĂ

Sociologia francasteliană a artei este în mai mare măsură decît sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann o sociologie a operei de artă. Şi aceasta nu pentru că Francastel n-ar raporta în mod net opera plastică la comportamentul uman, ci pentru că îi accentuează caracterul de obiect: tabloul, fresca, vitraliile, mozaicurile etc. sînt toate „obiecte plastice" şi mai general „obiecte de civilizaţie". Toate societăţile omeneşti de altfel au, după Francastel, „ca principală funcţie crearea de obiecte":

Scanned with OKEN Scanner

„. . . o producţie de bunuri care posedă exterioritate în raport cu producătorul, utilizabile de către alţii şi cu ocazia cărora se produc interferenţe de judecată şi acţiune“[1]. Şi atunci cînd, prin subsumarea operei plastice genului „obiectelor de civilizaţie“, Francastel îi subliniază obiectivitatea, adică o calitate de bun exterior producătorului şi utilizabil de către alţii, poziţia lui nu diferă de cea a lui Goldmann şi de cea a teoreticienilor structuralişti ai literaturii. Mai importantă pentru caracterizarea sociologiei francasteliene este interferenţa dintre „judecată şi acţiune“ pe care o atribuie acestor obiecte-bunuri: ea ne atrage atenţia asupra faptului că opera plastică, opera de artă este produsul „unic al unei activităţi care se situează atît pe planul activităţilor materiale cît şi pe cel al activităţilor imaginare a unui grup social dat şi că, prin urmare, obiectul plastic trebuie considerat simultan în aspectele sale materiale şi figurative“[2]. Aspectele materiale, operatorii, acelea prin care „obiectul plastic“ este ancorat în real şi cele de ordin intelectual, abstract, cele figurative, prin care el atinge ultimul grad al abstracţiunii, structurile logice sînt pentru Francastel indisociabil legate şi nu există decît unele prin altele în opera de artă. Desigur, cele două serii de activităţi, cele două tipuri de aspecte nu sînt egal investigate de sociologia francasteliană a artei: activităţile care se situează la nivelul material, al producerii obiectului plastic, interesează în primul rînd şi mai ales tehnicile artelor plastice sau, eventual, teoriile psihologice ale percepţiei optice. Sociologia îşi rezervă aspectele figurative ale operei plastice şi tocmai în conceperea şi analiza operei plastice sub aspectul său figurativ rezidă marea schimbare pe care Francastel o aduce în sociologia artei. Dar,

---

[1] P. Francastel, *Art et technique aux XIX—e et XX—e siècle*, Les Editions du Minuit, Paris, 1956, p. 121. Francastel citează prefaţa lui Claude Lévi-Strauss la Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, după care defineşte noţiunea de „obiect“.

[2] ibidem, p. 122. Vezi şi: P. Francastel, *Semnificare şi figurare*, în *Realitatea figurativă*, Ed. Meridiane, Buc., 1972, p. 156.

totodată, sociologia francasteliană a artei nu uită nici o clipă că acesta este numai unul din aspectele indisociabile ale operei plastice, își temperează concluziile scoase din analiza „realității figurative" invocînd realitatea materială a obiectului plastic și nu extrapolează latura figurativității la ansamblu, la totalitatea operei plastice. În acest fel sociologia artei a lui Pierre Francastel acordă o existență mai deplină operei plastice și o consistență mai mult decît pur sociologică și se situează pe pozițiile unei adevărate sociologii a operei de artă.

Categoria de figurativ sub care își dezvoltă demersurile sociologia francasteliană a artei nu definește unul din felurile posibile de a trata „subiectul" unui tablou. Figurativul nu se opune non-figurativului, ci acelor prejudecăți ale epocii noastre, atît de răspîndite, care nu ne lasă să vedem în tablou decît redarea unui fragment din lumea înconjurătoare, sau „ilustrarea" unei noțiuni formate la capătul unei alte activități decît cea plastică, care nu acordă artelor plastice alt rang decît acela al unei abilități de redare prin tehnică a unei viziuni „naturale", și imuabile a omului și care nu conced artelor plastice altă valoare decît cea simbolică exprimată prin conținutul lor abstract[3]. Și pentru că numitorul comun al acestor prejudecăți este ideea că artele plastice ar avea un caracter simbolic în raport cu diferite realități, prin categoria de figurativ Pierre Francastel contestă interpretarea „limbajului plastic" „ca simbolic, adică aluziv sau producător de semne mai mult sau mai puțin arbitrare, constituind un sistem pur intelectual și imaginar de repere față de o realitate exterioară oamenilor, imobilă în principiile și legile ei. Simbolic înseamnă substitut, echivalență, aluzie, semn convențional care poate fi și arbitrar, al unui lucru. Figurativ implică exis-

---

[3] spre ex. în: P. Francastel, *Art et technique* . . ., op. cit., p. 16, în *Sociologia artei și problematica imaginarului*, din P. Francastel *Realitatea* . . ., op. cit., p. 9, în P. Francastel, *Figura și locul. Or* *dinea vizuală a Quattrocento-ului*, Ed. Univers, Buc., 1971, p. 9 13 etc.

tența anumitor relații de structură sau de dispoziție între sistemul de semne care reprezintă obiectul și obiectul reprezentat"[4].

Prin categoria de figurativ o mutație importantă are loc în înțelegerea „limbajului plastic": de la semnul plastic — simbol, a cărui semnificație este dată de referentul său se trece la ideea sistemului de semnificare și a sistemului de semne, unde semnul plastic primește semnificație prin existența sistemului și în urma locului său în sistem. Pictura, „limbajul plastic" în general, nu mai este o colecție de semne-simboluri, ci un sistem de semnificare; el nu mai *reprezintă* lumea, ci o *semnifică*. Pentru teoria tradițională a artelor legătura dintre „realitate" și semnul plastic gîndit ca „simbol" se purta la nivelul „conținuturilor" și era analoagă în natura sa cu relația de la cauză la efect; pentru Francastel lumea își poate găsi expresia în semnele plastice numai prin intermediul sistemului, „realitatea" și „semnul" întîlnindu-se numai la nivelul structurilor și printr o relație de semnificare. Fixînd esența și mecanismele limbajurilor, ale sistemelor de semnificare la nivelul structurilor, figurativitatea este un concept structuralist. Și într-adevăr, schimbarea pe care trecerea de la „simbolizare" la „figurare" o aduce în caracterizarea esenței artelor plastice în sociologia francasteliană, este comparabilă în sens și consecințe cu aceea produsă de introducerea de către Lucien Goldmann, a „structurii coerente și semnificative" în analiza sociologică a operei literare.

Dar și în implicațiile sale imediate figurativitatea aliniază gîndirea lui Pierre Francastel la structuralismul francez: artele plastice fiind un sistem de semnificare alături de altele, sociologia artei devine, la fel ca sociologia structuralist genetică a literaturii și cel puțin

---

[4] P. Francastel, *Art et technique* . . ., op. cit., p. 17—18. Pentru accentuarea diferenței dintre viziune, „un dat fiziologic imuabil", și figurare, „o funcție intelectualizată mobilă", vezi și *Viziune, simbol și figurare: în legătură cu arta egipteană*, în *Realitatea* . . ., op. cit., p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

într-o parte a ei, un demers semiologic (semiotic), o „semiologie de un tip deosebit". Pierre Francastel împărtăşeşte deci proiectul general şi definitoriu în structuralismul francez, de la Roland Barthes la Claude Lévi-Strauss, şi de la Lucien Goldmann la Jean Piaget, al unei semiologii generale, aplicîndu-l însă la domeniul limitat al artelor plastice. Diferenţa majoră nu provine de la faptul că el se angajează la o realizare numai parţială, pentru artele plastice, şi, mai precis, numai pentru pictură, a proiectului general — în ultimă instanţă şi dincoace de principiu fiecare dintre structuralişti rămîne la o zonă limitată şi bine definită: mituri, sisteme de înrudire, literatură etc. —, ci de la orientarea particulară pe care o dă acestuia: nemulţumit de aplicaţiile unei semiologii (semiotici) centrată pe lingvistica structurală, el împărtăşeşte practic tendinţa lui Goldmann şi a lui Piaget, de a produce şi promova un alt tip de semiologie. Într-adevăr, cu toate că în virtutea procesului de comunicare „există o analogie între funcţiunile şi chiar mecanismele prin care arta şi celelalte sisteme de semne semnifică şi comunică valori în sînul unui mediu uman"[5], există şi numeroase şi importante deosebiri, atît la nivelul comparării semnelor — cît de diferit se pune spre exemplu problema arbitrarietăţii (nemotivării) semnului în cazul semnului plastic faţă de cel verbal, sau cel mult diferă gradele de elaborare ale primului faţă de cel de al doilea —, cît şi la acela considerat de Francastel — ca şi de ceilalţi structuralişti — esenţial, al principiilor după care se face montajul elementelor — o organizare în principal spaţială a „limbajului plastic", faţă de una temporală cum este aceea a limbajului verbal. Semnele şi ansamblurile artistice constituie deci sisteme complete de semnificare ce lasă să se întrevadă atît mecanismele, cît şi aria de cuprindere a unei funcţii autonome a spiri-

[5] P. Francastel, *Semnificare şi . . .*, op. cit., p. 165 şi 166 (este studiul cel mai reprezentativ pentru diferenţa dintre limbaj şi arta figurativă).

Scanned with OKEN Scanner

tului. Ele nu „reprezintă cîtuşi de puţin un caz aplicat al unei semiologii generale" şi rarele încercări făcute în această direcţie „s-au soldat cu eşecuri pentru că, întotdeauna, autorii lor au urmat tocmai calea comparaţiei, străduindu-se să transfere legile şi valorile de la un sistem la altul". Or, „Trebuie făcut totul pentru a construi o teorie a semnului figurativ, comparabilă cu cele pe care le posedăm pentru alte categorii de limbaje . . ."[6] De pe poziţii fundamental structuraliste, Pierre Francastel susţine deci necesitatea şi posibilitatea unei semiologii necentrate pe lingvistica structurală, specifică artelor plastice. Şi spre deosebire de Lucien Goldmann, care a fost uneori mai permeabil la influenţe, el a dezvoltat, cu reveniri şi înaintări, de-a lungul celor două decenii ale structuralismului francez, deloc influenţat de lingvistica structurală şi în paralel cu semiologiile sau semioticile lingvistice, o semiologie specifică artelor plastice. Exemplul său este cu atît mai important cu cît într-o perioadă cînd iniţiativa a aparţinut lingvisticii structurale el a lăsat să se întrevadă posibilitatea şi necesitatea unor semiologii specifice, şi, odată cu dezvoltarea acestora, şansa unei semiologii generale formulată după un alt model decît cel lingvistic. Acest exemplu rămîne şi astăzi viabil şi valoros, căci ne sugerează, împotriva unor încercări frecvente, constante şi aparent total îndreptăţite, că nu numai pictura, sculptura, arhitectura, filmul şi muzica, ci şi literatura ar trebui să se bucure de o semiologie necentrată pe lingvistica structurală. Oare o semiologie specifică literaturii n-ar fi un instrument metodologic şi teoretic mai adecvat? N-ar trebui să inversăm perspectiva şi să considerăm mai degrabă literatura din perspectiva artelor decît invers? Specificul sistemului semnificant al literaturii nu se situează mai degrabă în proximitatea artelor, decît în aceea a limbajului verbal, chiar dacă este „făcut" din acest limbaj? Nu mai puţin important este faptul că, spre

[6] *ibidem*, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de structuraliştii ortodocşi, Francastel, deşi acordă un loc foarte important semiologiei, nu reduce arta la calitatea de sistem de semnificare: „Prima eroare care trebuie evitată este aceea de a reduce estetica la o teorie a semnului“[7]. Artele plastice nu sînt numai sisteme de semnificare, pentru că activitatea care le dă naştere se situează nu numai în planul figurativ, ci şi în cel material: „nu avem artă fără activitate, adică fără creare de sisteme materiale“. Apoi activitatea artistică nu poate fi redusă la semnificare pentru că ea nu urmează numai regulile sistemelor de semnificare, ci şi legile optice ale percepţiei. Mai putem de asemenea deduce din studiile şi eseurile lui Francastel că el concepe, arta ca un „spectacol“; toate acestea, ca şi alte aspecte sînt importante pentru că diferenţiază poziţiile sociologiei francasteliene a artei de „reducţionismul semiologic“ destul de general în structuralismul francez.

Pierre Francastel supune la o revizuire similară cu aceea a teoriilor artei ca „reproducere“, „ilustrare“ sau „simbolizare“ şi concepţiile curente asupra rolului artei, de la teza „artei ca finalitate fără scop“ preluată de Kant de la Calicles, pînă la aceea a „artei ca mesaj social“. Şi contestă atît ideea inutilităţii, sterilităţii sociale a artelor, cît şi pe aceea a reducerii acţiunii lor la simpla „ilustrare“ a unor adevăruri sau la „transmiterea unui mesaj“, pentru că împotriva acestor concepţii vrea să „demonstreze tuturor că operele de artă constituie fapte pozitive de civilizaţie ca şi instituţiile politice sau sociale şi că funcţia figurativă este o categorie a gîndirii la fel de completă ca şi altele...“[8] „Prin intermediul artei sale o societate elaborează mediul său — care nu este niciodată natural ci uman — tot atît cît prin industria sa sau prin literatura sa“[9]. O subliniere

---

[7] P. Francastel, *Sociologia artei şi* ..., op. cit., p. 33.
[8] idem, *Artă şi istorie: dimensiunea şi măsura civilizaţiilor*, în *Realitatea* ..., op. cit., p. 110.
[9] idem, *Art et technique* ..., op. cit., p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

atît de apăsată a „activismului" social al artei nu numai că singularizează poziţia lui Francastel în cadrul structuralismului francez, dar o face unică şi în contextul concepţiilor estetice contemporane. Este adevărat că o bună parte din această îngroşare a rolului artei în societate vine de la energia polemică ce trebuia imprimată unei idei care nu găsise teren prielnic în epoca noastră nici în structuralism nici în vreun alt curent de gîndire, pentru că Francastel recunoaşte artelor şi un rol paralel în viaţa societăţii, cu cel al limbajurilor: „Funcţia lor constă şi în a materializa în forme transmisibile şi lesne de mînuit pentru spirit, cunoştinţe care se întind de la cel mai înalt nivel al abstractizării la cele mai utilitare tehnici de informare"[10]. Sociologia francasteliană nu defineşte prin urmare rolul artelor plastice doar ca o *semnificare* anticipatoare a unui model sau conduite, care se află la baza unei noi ordini sociale şi politice, în opoziţie cu „ilustrarea" sau „reprezentarea". Dar ideea rolului specific şi de neînlocuit al artelor în formarea mediului uman al noilor societăţi, caracterul eminamente constructiv şi orientat spre viitor, deci anticipator, al acestui rol, conţin cu siguranţă o uşoară supraevaluare a „activităţii figurative". Şi dacă este să căutăm în afara polemicii, motivele acestei supraevaluări ele se află pe de o parte în caracterul fenomenului artistic pe seama căruia s-a făcut o atare generalizare, pe de alta în absenţa interesului pentru un important aspect, care ar fi limitat şi precizat puterile de acţiune ale artei. Într-adevăr, cele mai profunde şi extinse studii ale lui Francastel au ca obiect arta Renaşterii şi „arta societăţii industriale", adică etapele unei societăţi şi unei arte în mobilitate, în schimbare: el nu porneşte deci de la şi nu este interesat de exemplul unei societăţi şi arte statice, care i-ar fi oferit prilejul generalizării aspectului de conservare, de întărire a coerenţei sociale, a acţiunii artei. La această unilateralizare se adaugă faptul că Francastel nu este prac-

[10] idem, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

tic interesat de acţiunea reală a artei, de influenţa ei, pentru că nu-şi pune problema publicului care a venit în contact cu operele de artă — uneori este vorba chiar şi în Renaştere de grupuri mici — şi a capacităţii acestuia de a le înţelege, reţine şi utiliza semnificaţiile: la fel ca la ceilalţi structuralişti, şi la el — deşi în mai mică măsură — din triunghiul „semiozei" aşa cum îl propune Charles Morris, — relaţia *semantică*, *sintactică* şi *pragmatică* — relaţiile *pragmatice* sînt insuficient analizate. Astfel că, deşi în contextul teoretic şi ideologic contemporan, soluţia lui Francastel este preferabilă soluţiei pe care Lucien Goldmann o propune problemei rolului literaturii şi artei, nici ea nu respectă dialectica relaţiei dintre acţiunea de prefigurare a unei noi ordini sociale şi politce, de angajare în mobilitatea şi edificarea unei societăţi şi aceea de a menţine şi spori coeziunea socială, de a contribui la statismul, la conservarea unei societăţi şi nu înţelege praxisul cultural diferenţiat în raport cu societăţile istorice şi cu diferitele momente ale evoluţiei unei societăţi.

„Obiectele plastice", operele de artă materializează tocmai traversarea „limbajului figurativ" de către această funcţie socială a artei. Conceptul sociologic de operă de artă, aşa cum apare el din studiile şi eseurile lui Pierre Francastel presupune, pe de o parte existenţa unui domeniu de posibilităţi, de virtualităţi de „organizare şi descriere a cîmpului perceptiv al umanităţii" definit de regulile sistemului de semnificare, de „legile fixe" ale „limbajului figurativ", iar pe de alta o „funcţie socială" a acestui limbaj care operează anumite „actualizări", care conform unor valori istoric date, conform „cunoştinţelor noastre şi posibilităţilor noastre de acţiune", conferă realitatea anumitor combinaţii. „Ne găsim în faţa unei opere de artă ori de cîte ori un obiect constituie o schemă suficient de bogată de organizare a cîmpului perceptiv, adică un decupaj al conţinutului indistinct al percepţiei în funcţie de o atribuire de valori de utilizare sau

Scanned with OKEN Scanner

de reprezentare"[11]. Din perspectiva generală a distincției structuraliste clasice între structură și elemente, opera de artă apare ca un loc unde se încrucișează „elementele ieșite din domeniul percepției sensibile — a realului" cu o „Formă, adică un sistem imaginar, arbitrar, dar coerent", Diferit de „formalismul figurativ" al lui Wölfflin, Berenson, Venturi sau Focillion, pentru Francastel Forma este structură și se opune conținutului ca nivel al principiilor, generator de legi de cauzalitate, care sugerează artistului traducerea unei anumite intenții, printr-un anumit semn. „Ea se identifică cu Schema de organizare care sugerează asamblarea elementelor, alese ca semnificative nu datorită conformității lor cu unele modele eteroclite, luate din lumea exterioară, ci în funcție de legătura lor cu legile proprii ale Schemei organizatoare. Forma este deci legată nu de impulsurile venite din lumea exterioară, de domeniul percepției, ci de principiile de coeziune ale sistemului, de o problematică a imaginarului. Ea determină nu alegerea cutărui sau cutărui detaliu, ci a unor proprietăți. Ea ne indică regulile care au dus la segregarea voluntară a elementelor nu în funcție de dorința de a recunoaște un dat, ci de a organiza un sistem interpretativ al unei categorii de fenomene"[12]. Forma este identificabilă cu structura generală a operei, fără să fie reductibilă la aceasta: ea depășește realitatea operelor și dacă vrem să o identificăm cu o structură, ea este o „structură tip": „Forma nu există decît în spirit, ea caracterizează un mod de abordare al realității multiple; ea nu este niciodată fixată, ci, dacă am putea spune astfel, este în mișcare; ea este impuls, orientare a atenției, funcție; formele desemnează produsele unuia din aceste tipuri de activitate"[13]. Ca Schemă de organizare spre care tind structurile care sînt formele mai bogate dar mai limitate ale nenumăratelor opere, Forma apar-

---

[11] idem, *Semnificare și* . . ., op. cit., p. 150.
[12] *ibidem*, p. 152.
[13] P. Francastel, *Figura și* . . ., op. cit., p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

ține „ordinii vizuale" și prin aceasta „ordinii sociale și politice". Termenul de comparație adecvat ni-l oferă din nou sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann: „Forma figurativă" este de același ordin cu „viziunea asupra lumii" iar raporturile dintre „Formă" și „forme" sînt paralele cu acela dintre „viziunea asupra lumii" și „structurile coerente semnificative" ale operelor literare; diferența rezidă în aceea că, mai mult decît este „viziunea asupra lumii" un „produs" al „structurilor coerente și semnificative", „Forma" este un „rezultat" al acumulării „formelor" nenumăratelor opere, că „Forma" este mai puțin exterioară activității artistice, decît „viziunea asupra lumii" față de activitatea literară.

Pentru sociologia artei a lui Pierre Francastel, Forma are o importanță deosebită: mai întîi pentru că prevalează prin utilizarea semnificativă pe care le-o dă ca Schemă de organizare, asupra elementelor preexistente adesea în alte sisteme de figurare; apoi, pentru că „este mai puternică decît configurația materială care o încarnează; ea rămîne inteligibilă chiar atunci cînd referințele la accident sînt imposibile": în fine, pentru că ea reprezintă tipul iar știința studiază tipurile și varietățile, și nu exemplarele infinite. Dar, deși importantă, Forma, „structura generală" nu ajunge să covîrșească realitatea și însemnătatea operei de artă. Și aceasta în primul rînd pentru că opera se arată a fi, în sociologia francasteliană a artei, mai complicată, mai stratificată decît ne lasă să înțelegem dihotomia în structuri și elemente. Într-adevăr, cercetarea aprofundată a „ordinii vizuale a Quattrocento-ului" pe care o întreprinde Francastel ne arată că sistemul figurativ florentin comportă nu doar cele două nivele — structura și elementele, ci trei, și anume:

1. elementele figurative sau semnele care materializează selecția intențională a elementelor simple de reconstituire a vizibilului — spre exemplu: „crucea calvarului, sarcofagul mormîntului modern, carul, . . ., în sfîrșit

Scanned with OKEN Scanner

mandorla sau, mai exact, *nuvola*", toate „obiectele figurative folosite ca semne" —;

2. structuri sau, mai precis, scheme de integrare „care determină dispoziţia acestor elemente în interiorul cîmpului figurativ şi în spiritul provocat de imaginea vizuală din care rezultă semnificaţiile" — asimilabile „figurilor" şi „locurilor —;

3. sisteme de cauzalitate fie la nivelul obiectelor, fie la nivelul schemelor, lanţurile de idei, „ordinile, raţiunea care determină principiile generale potrivit cărora se leagă şi se combină semnele selective şi structurile asociative în care se statorniceşte experienţa", sau, mai succint, „o regulă specifică de corelare a locurilor şi figurilor, a spaţiilor şi timpurilor", „cîmpul figurativ al operei"[14]. Această triadă ridică şi ea semne de întrebare — legate de dificultatea de a distinge la limită, între nivele, de existenţa şi a altor sisteme figurative în afara celui florentin, care să comporte o atare stratificare, de aplicabilitatea la pictura modernă a „fenomenului triplei instituiri", în fine de a şti dacă acest fenomen ţine de natura sau de rolul (funcţia) social al sistemului figurativ de semnificare —, dar este preferabilă reducţiei operei la structuri şi elemente. Opera de artă este în sociologia francasteliană a artei o „realitate combinatorie" mai complicată şi pentru că în ea se întîlnesc elemente provenite nu din doi termeni, realul şi imaginarul, ci din trei: perceputul, realul şi imaginarul. Tocmai pentru că semnul plastic este locul unde se întîlnesc şi interferează elemente provenite din aceste trei domenii, „el nu este nici numai expresiv (imaginar şi individual), nici numai reprezentativ (real şi colectiv) ci figurativ (legat de legile activităţii optice a creierului şi de cele ale tehnicii de elaborare a semnului ca atare)"[15]. Şi nici unul din aceste domenii nu predomină: „Realul, perceputul şi imaginarul sînt prezenţi, dar nici unul

---

[14] *ibidem*, p. 185 şi 186, p. 363 şi 364.
[15] P. Francastel, *Semnificare şi* . . ., op. cit., p. 142.

nu este exclusiv". Ele se schimbă numai, atunci cînd se trece de la o ordine vizuală la alta: de la o dialectică a „realului, miticului şi figurativului" se trece, odată cu Quattrocento-ul florentin, la o dialectică a „perceputului, realului şi imaginarului".

În fine, Forma nu epuizează realitatea operei şi pentru că se pare că aceasta conţine şi aspecte mai greu formalizabile. În acest sens studiile lui Francastel oferă mai degrabă un exemplu decît o argumentaţie explicită: analizînd în prima sa lucrare de sociologia artei, *Pictură şi Societate*, legăturile dintre un „stil figurativ" şi o societate din perspectiva reprezentării spaţiului, el se afla pe poziţii destul de aproape de exaltarea structuralistă a formei-structură; dar „problema spaţiului nu constituie decît un aspect limitat al proceselor de elaborare a sistemelor figurative" şi este nevoie să adăugăm, va spune el mai tîrziu, şi culoarea. Ulterior analizele sale au devenit mai complexe, depăşind schematismul abordării reprezentării spaţiului şi interesîndu-se şi de cromatica tabloului, fără însă ca în această ultimă direcţie să atingă pătrunderea şi amploarea precedentă. Astfel încît, fără a scădea meritele deosebite ale cercetărilor francasteliene, putem recunoaşte că aspectul cromatic al tabloului se dovedeşte a fi, cel puţin cu mijloacele semiologiei (semioticii) actuale, aplicabil mai mult la semne discontinui (digitale, binare, de tip „da-nu"), decît la cele graduale, foarte greu formalizabile.

În sociologia francasteliană a artei, opera de artă apare nu numai ca un loc unde se încrucişează elementele ieşite din percepţia sensibilă a realului, cu o Formă, afirmaţie la care cel mai adesea se reduc poziţiile structuraliste, ci totodată ca un „semn-releu", ca un „releu". Prin noţiunea de „semn-releu" Francastel concretizează şi contrabalansează insuficienţa unor poziţii care reduc „globalitatea" operei la relaţia dintre întreg şi părţi: la „teoreticienii de astăzi", „Noţiunea de globalitate este insuficientă: întregul şi părţile nu ne trimit la un punct de reper constituit. Trebuie să introducem o dia-

Scanned with OKEN Scanner

lectică diferenţiată a realului şi a imaginarului atît în raport cu obiectul figurativ cît şi cu autorii şi spectatorii săi, . . . "[16] El ţine să demonstreze în *Figura şi Locul* tocmai caracterul de „releu" al imaginii: departe de a constitui un dublu al unui real perceput şi dat, imaginea plastică este „un loc materialmente constituit şi înzestrat cu propriile sale legi şi, în acelaşi timp, un loc imaginar ale cărui elemente eterogene ne trimit la cunoaşteri multiple . . . O compoziţie pictată este o organizare sau, mai bine spus, o configurare, în sensul propriu al termenului; ea slujeşte ca punct de reper, ca punct de sprijin, atît activităţilor interpretative ale spectatorului, cît şi celor ale artistului care a inventat-o. Am apune că şi unii şi ceilalţi se întîlnesc într-un loc abstract, ireal, imposibil, condiţionat de locul tangibil dar şi convenţional în acelaşi timp pe care îl constituie tabloul, fără a se confunda cu el. Iscat din neant printr-o configuraţie imaginară a figurilor, acest loc determină orientări ale gîndirii şi nu recunoaşterea unor ansambluri statornicite în alt chip şi accesibile nouă atît prin percepţia directă, cît şi prin amintire"[17]. Relevarea aspectului de „releu" al operei de artă atinge una din cotele cele mai înalte ale criticii francasteliene a reducţionismului structuralist. Calitatea de „semn releu" demonstrează că opera plastică nu se reduce la structură, că esenţa ei nu rămîne la nivelul relaţiilor dintre întreg şi părţi, ci că, incluzîndule pe acestea ea cuprinde într-o dialectică mai largă relaţiile autorilor şi spectatorilor cu realul, perceputul, miticul şi imaginarul epocilor acestora. Este evident că structuralismul lingvistic este depăşit aici printr-o soluţie de nuanţă fenomenologică la problema *situs*-ului *ontologic* al operei de artă şi că această depăşire este facilitată de natura diferită a problemelor pe care lectura tabloului, spre deosebire de aceea a operei literare, le ridică. Dar în spatele acestei soluţii şi mai puţin vizibilă se află şi o

---

[16] idem, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 33.
[17] idem, *Artă şi sociologie*, în *Realitatea . . .*, op. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

depăşire în interior a poziţiilor structuraliste: Francastel nu numai că, la fel ca Goldmann, adaugă sintaxei semantica, dar tinde să deschidă poziţiile structuraliste ortodoxe şi în raport cu „pragmatica". Pentru că aspectul de „semn-releu" al operei de artă ne spune de fapt nu numai că tabloul, ca organizare materială a unui cîmp figurativ, este inseparabil estetic de imaginile nenumărate produse de el în conştiinţa artistului autor şi în acelea ale spectatorilor săi de-a lungul timpului şi spaţiului, ci şi că dacă tabloul sau obiectul figurativ „este absolut stabil, condiţie a mîinuirii sale posibile şi de către alţii în afara creatorului", imaginea nu este într-un raport fix de determinare cu acesta: ea este variabilă ca numărul spectatorilor, la fel de puţin stabilă ca interpretările lor. Pe scurt, dacă privim opera de artă sub cele două aspecte esenţiale de tablou şi de imagine şi interpretare a spectatorului (mai precis: de imagini şi interpretări ale nenumăraţilor spectatori), observăm că pentru Francastel unul din ele, imaginea *fabricată* prin „organizarea materială şi în acelaşi timp intelctuală a cîmpului figurativ", este rezultatul „utilizării" de către spectator — sau spectatori — a semnelor materiale înscrise pe suprafaţa tabloului. Am putea spune că tabloul îşi întregeşte esenţa într-o operă de artă numai pe parcursul vieţii istorice a acesteia, numai prin „utilizările" sale numeroase şi mereu reînnoite.

Ideea calităţii de „semn-releu", de „releu" a operei de artă precum şi asimilarea teoretică, chiar dacă latentă, implicită a funcţiei pragmatice a semnelor îi permite lui Francastel să ajungă la o pătrunzătoare înţelegere a fenomenului polisemiei, esenţial în definirea operei de artă şi mult analizat şi discutat în structuralismul francez. Astfel polisemia, bogăţia operei „nu rezultă dintr-o acumulare de intenţii şi calităţi": mai degrabă decît pluralistă, datorată multiplicităţii structurilor interne, ea are o sursă în sincretismul „vieţii operei", în utilizarea ei în comun de către grupuri numeroase şi eterogene din aceeaşi societate sau din societăţi diferite spaţial

Scanned with OKEN Scanner

și temporal. Tabloul, fresca etc., rămîn de fiecare dată aceleași, dar imaginea și interpretarea lor se schimbă în funcție de indivizi, grupuri sociale, societăți: opera de artă este polisemică, ambiguă „pentru că niciodată semnul nu coincide cu lucrul văzut de artist, pentru că niciodată semnul nu coincide cu ceea ce vede și înțelege spectatorul, pentru că semnul este prin definiție fix și unic și pentru că tot prin definiție interpretarea este multiplă și variabilă“[18]. Polisemia, ambiguitatea, cum spune Francastel este esențială și constitutivă artei, deoarece, „Loc de întîlnire și martor al activității unor nenumărate grupuri care constituie o societate, divizată după interesele sale dar unitară în actele sale, arta reflectă dezvoltarea unor grupuri eterogene, care se asociază pentru a forma medii mai largi“[19]. Ambiguitatea operei de artă explică tocmai cum poate funcționa arta ca limbaj în același timp suficient de exact și suficient de inexact pentru a servi de legătură unor indivizi distincți dar conștienți de solidaritatea lor și a permite unor oameni pe care adesea totul îi desparte, sau care nu se întîlnesc nici în timp nici în spațiu, să cadă de acord asupra anumitor noțiuni și să contribuie la edificarea unei societăți comune.

Putem deci distinge, în conceptul francastelian al operei de artă, pe de o parte, prin ideea „figurativului“ — a operei de artă și a artei în general, ca sistem de semnificare și nu ca simbol — și prin identificarea „Formei“ cu structura — și nu cu configurația tabloului — o aliniere la pozițiile structuralismului francez. Pe de altă parte însă, prin felul cum este gîndit rolul social al operei de artă și, îndeosebi, prin aspectul de „semn-releu“ al acesteia, ca și prin definirea și explicarea justă a ambiguității (polisemiei) esențiale și constitutive artei, sintetizate într-o „globalitate“ mai largă și mai dialectică a operei decît este cea structuralistă, a „structurii și

---

[18] idem, *Semnificare și . . .*, op. cit., p. 148.
[19] P. Francastel, *Artă și sociologie . . .*, op. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

elementelor", concepţia sa atinge coordonatele unei fertile şi interesante poziţii personale, distincte de liniile generale ale curentului filosofic francez.

Şi, trebuie să adăugăm, această „globalitate" mai largă pe care o propune Francastel, şi care prelungeşte aspectele esenţiale ale operei, de la structură spre calitatea de „releu" şi spre ambiguitatea (polisemia) constitutivă a acesteia, nu este numai o ajustare a neajunsurilor structuralismului, o corectură secundară, ci sintetizează într-un concept nou, alături de caracterul figurativ, determinaţii egale ca importanţă cu acesta. Ceea ce iese şi mai mult în evidenţă în observarea critică a dublei erori a majorităţii comentatorilor contemporani a artei, care ignoră „figurativitatea "operei tratînd semnul plastic ca simbol şi rup totodată şi prin aceasta semnul respectiv de mediul social unde a fost utilizat: „Ei rup astfel atît coerenţa operei cît şi legătura existentă între semn şi societatea din care acesta transpune valori multidimensionale"[20]. De unde necesitatea unei noi metode „de lectură şi de analiză originală a operelor de artă", adică necesitatea sociologiei artei, pe care ne-o propune Francastel şi care derivînd dintr-un concept structuralist lărgit al operei de artă, este reclamată în principal de ceea ce depăşeşte structura operi, şi anume de calitatea de „releu" şi de ambiguitatea (polisemia) constitutivă a acesteia. Sociologia francasteliană a artei apare astfel ca singura abordare raţională atît a operelor de artă ale trecutului, întrucît consideră aceste „obiecte plastice" care au purtat în mod efectiv un mesaj în contextele lor istorice şi umane bine fixate, cît şi a celor contemporane căci poate evidenţia în ele valorile şi modurile de gîndire ale unei societăţi pe cale de a se naşte, sau de a evolua.

În ceea ce priveşte cunoaşterea pe care studiul sociologic, ca metodă de „lectură şi de analiză originală a

---

[20] P. Francastel, *Semnificare şi . . .*, op. cit., p. 148. Vezi şi: idem, *Pictură şi societate*, Ed. Meridiane, Buc., 1970, p. 68; idem, *Art et . . .*, op. cit., p. 187 şi *Figura şi . . .*, op. cit., p. 177—178.

Scanned with OKEN Scanner

operelor de artă" ne-o poate aduce, ea se modifică în raport cu formele tradiţionale pe măsura schimbării generale a perspectivei asupra artei. Să notăm mai întîi că în această sociologie a artelor, la fel ca în sociologia goldmanniană a literaturii, nu se mai urmăreşte, ca în secolul al XIX-lea şi începutul secolului XX, uneori şi azi, o „explicare sociologică", ci o „lectură sociologică", a operei. Într-adevăr, sociologia artei din secolul trecut, cînd sociologia conlucra cu psihologia şi estetica, precum şi variantele doctrinare din secolul nostru, care continuă această tradiţie, căuta, la nivelul conţinutului operei şi de o manieră deductivă, „cauzele şi motivele sociale" ale tendinţelor estetice şi ideologice ale operelor individuale şi mai ales ale curentelor şi şcolilor literare şi artistice. Trecerea de la acest tip de interdisciplinaritate la un altul, unde sociologia se pune în relaţie cu rezultatele şi metodele teoriei literaturii şi artei prin intermediul semiologiei (semioticii) conduce şi la înlocuirea „explicaţiei sociologice" cu „lectura sociologică", care nu mai caută cauze şi motive, ci semnificaţii sociale în operă. Orientarea „lecturii sociologice", la nivelul principiilor enunţate de Goldmann şi de Francastel, este alta decît aceea a „explicaţiei sociologice": ea nu trasează mai întîi cadrele ideologice şi sociale, pentru a include abia ulterior în ele opera, deci nu caută opera de artă în social, ci invers, socialul în opera de artă. Totodată, ea nu mai caută în opera de artă o mărturie generală, care ar putea fi obişnuită şi pe alte căi, ci, în acord cu teza specificului artei ca sistem de semnificare, o cunoaştere specifică, particulară. Şi într-adevăr, din perspectiva conceptului francastelian al operei de artă, realitatea multidimensională a artei prilejuieşte o mărturie capabilă nu numai să confirme, dar şi să îmbogăţească cunoaşterea noastră sociologică şi istorică. O mărturie care, pe măsura dimensiunilor acestui concept este mai complexă decît acelea pe care ni le propun alte concepţii structuraliste, şi, în primul rînd sociologia structuralist genetică a lui Lucien Goldmann. Putem astfel distinge între multiplele

Scanned with OKEN Scanner

mărturii pe care Francastel le extrage din pictura florentină a Quattrocento-ului, mai întîi cunoaşterea pe care „Forma figurativă" a sistemului semnificativ, „ordinea vizuală" o prilejuieşte. Acesta este nivelul cel mai general al sistemului figurativ, „nivelul prin intermediul căruia activitatea figurativă ca atare se înscrie printre facultăţile spiritului" şi la care, confruntările dintre artă şi gîndire, dintre „ordinea vizuală" şi ordinile sociale şi politice devenind legitime, putem cere artei informaţii despre structurile mentale ale unei epoci istorice şi, prin acestea, despre structurile sociale. Aici se află interpretările lui Francastel cel mai aproape de linia generală a interpretărilor structuraliste şi îndeosebi, ceea ce nu s-a remarcat, de analizele lui Lucien Goldmann, asupra jansenismului. Cu toată diferenţa dintre caracteristicile fenomenelor analizate — unul este „static", celălalt reprezintă o „mutaţie", unul este reprezentativ pentru o „pătură" socială, celălalt pentru o civilizaţie etc. — felul cum Pierre Francastel interpretează la nivelul „ordinii vizuale" Renaşterea, ca trecere de la structurile mentale ale evului mediu, indicate de „calea anagogică" a doctrinei lui Suger (şi formulabilă astfel: *per materialia ad imaterialia*), la structuri mentale care îşi propun o explicare a modalităţilor şi principiilor acţiunii în perspectivă umană — sintetizabile în formula *Fatum et fortuna* —[21], şi analizele lui Goldmann care pun în legătură din perspectiva „viziunii tragice" scrierile lui Pascal şi teatrul lui Racine cu „jansenismul" se întîlnesc în principii şi metodă. Apoi informaţiile pe care majoritatea interpretărilor lui Francastel le pun în evidenţă şi care fiind conduse de ideea că opera de artă este un „semn-releu" depăşesc interpretările structuraliste curente. Sursa lor se află la nivelul „semnelor elementare" şi al „structurilor care determină dispoziţia acestor elemente" şi dau prin intermediul principiilor de ordonare

[21] idem, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 101—102, p. 258—260 şi p. 351.

materială și mentală a configurațiilor inteligibilitatea operelor considerate. Ele nu pot fi însă degajate fără o confruntare și o analiză care să le reconstituie originile și funcțiile de referință la cunoștințe și percepții întrepătrunse între ele. În acest sens arta ne dă „putința de a descoperi anumite relații între domeniile perceptului, realului și imaginarului pe care nici un alt mod de activitate a simțurilor ori a spiritului nu ne-ar îngădui să le pătrundem și nici să le exprimăm": „Arta este un instrument ales pentru a descoperi resorturile ascunse ale societăților: cum se sugestionează oamenii, cum își creează necesități; cum se înnoadă relațiile tacite de conivență, pe care se bazează compensația forțelor și cîrmuirea oamenilor"[22]. Cu condiția, implicată de teza francasteliană a ambiguității esențiale și constitutive a operei, că „Pentru a fi interpretate în mod corect, fenomenele artistice trebuie să fie considerate ca manifestări ale unui fel de conștiință plurală care, cel puțin pînă în prezent, nu se confundă cu conștiința totală a unei societăți unificate, care n-a existat încă niciodată"[23]. În fine, în al treilea rînd și specific „obiectelor plastice", opera poate oferi și informații eminamente plastice asupra sistemelor posibile de relații optice, asupra proceselor de reperaj și de clasificare a datelor furnizate de văz și asupra unor operații mentale de recunoaștere, asociere și evaluare.

Aceste trei tipuri de mărturie pe care le-am identificat în lectura sociologică francasteliană aplicată operei de artă au grade diferite de generalitate: cel mai general este acela a cărui sursă este „Forma figurativă" — domeniul de referință este în acest caz arta unei întregi civilizații; tipul de mărturie produs de interpretarea elementelor-obiectelor figurative și structurilor care le asociază în figuri, locuri și timpuri este particular și nivelul său, cu toate că uneori poate fi același cu al

---

[22] P. Francastel, *Artă și sociologie*, op. cit., p. 73.
[23] *ibidem*, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

unei serii de opere, este de obicei identic cu acela al inteligibilităţii operei analizate; în fine, „învăţătura" eminamente plastică este strict individuală — ea ne informează asupra posibilităţilor diferitelor sisteme optice, dar numai în măsura în care realizează într-o configuraţie materială singulară una din aceste posibilităţi. Opera de artă poate participa la toate aceste tipuri de mărturie în acelaşi timp — probabil atunci cînd aparţine ariei unei civilizaţii în raport cu care civilizaţia receptoare este imediat succesivă şi continuatoare —, la două dintre acestea — operele contemporane ne oferă anumite informaţii la nivelul inteligibilităţii lor ca şi la acela al unor sisteme optice posibile, dar putem spune încă numai puţine lucruri despre „ordinea vizuală" care le conţine — sau numai la acela al posibilităţii unui sistem de relaţii optice — atunci cînd este străin civilizaţiei noastre şi îndepărtat în istorie —; totodată, în decursul istoriei, cînd civilizaţia care o receptează se schimbă.

Regăsim condensată în această „mărturie" o viziune asupra artei, care şi-a anunţat prezenţa încă în ideea „figurativităţii" şi îndeosebi în conceperea rolului social precum şi în alte note ale conceptului de operă de artă, cum este aceea de „releu", sau „ambiguitate" (polisemia). Căci dacă studiul operelor de artă ne furnizează informaţii de cea mai mare importanţă asupra funcţiilor intelectuale şi sociale ale epocii şi ne ajută să descoperim valorile pe care oamenii le-au atribuit unor moduri de viaţă, aceasta este posibil numai în virtutea unei anumite naturi atribuite artei: „...dacă pictura ne luminează asupra aspectelor unei realităţi politice, sociale şi intelectuale contemporane cu operele date, aceasta nu se face în limitele informaţiilor concrete pe care ea ni le aduce privitor la mediul artistului, ci în măsura în care ea ne relevă, prin mijlocirea sistemelor de integrare a semnelor pe ecranul plastic cu două dimensiuni, demersurile unei gîndiri şi anume ale gîndirii figurative, ..."[24]

[24] P. Francastel, *Figura şi ...*, op cit., p. 112—113.

Scanned with OKEN Scanner

Împotriva doctrinelor care fac din artă ceva irațional și inefabil, a celor care o consideră drept o „poleială superficială, supraadăugată unor opere valabile pentru cu totul alte rațiuni", o aparență și un lux inutil sau a celor care o reduc la o ilustrare, o „fotografiere" a realității, Pierre Francastel impune arta ca „unul din comportamentele rațiunii", ca o „ramură a activităților intelectuale ale oamenilor", ca una din formele majore ale „funcției simbolice". Ceea ce nu înseamnă că o activitate pur logică, „gîndirea figurativă" este suficientă pentru constituirea artelor plastice: opera de artă presupune și o activitate materială, egal importantă pentru existența ei, cele două sisteme — „regulile particulare ale unei tehnici" și „raporturile de asociație sau de opoziție care leagă între ele toate reprezentările imaginare" — fiind în „permanentă relație dialectică". În viziunea asupra artei a lui Pierre Francastel, opera de artă apare ca un produs dublu, atît al unei activități de semnificare, al unei „gîndiri figurative", cît și al unei activități operatorii asupra acelei materii particulare ce slujește drept suport impulsurilor și activităților gîndirii. Această concepție asupra naturii artei, care, prin conjugarea calității de sistem de semnificare cu acela de „produs fabricat", de „artifex", se dovedește a fi în esență o variantă a teoriilor structuralismului francez asupra literaturii și artei, cu toate că le depășește interesant și notabil în unele soluții, explicații și teoretizări, este la fel de vulnerabilă ca și aceasta în soluția pe care o dă problemei frumosului. Respingînd. estetica speculativă, Francastel, în acord de altfel și cu ceilalți gînditori structuraliști, respinge și teoria care o încarnează, a „frumuseții absolute", din motive distincte însă de ale acestora: „frumusețea ideală" este valoarea unei *anumite* culturi și nu oferă un punct de plecare convenabil pentru a evidenția în studiul operei regulile de constituire ale acesteia sau raporturile acesteia cu spectatorii. El nu neagă însă existența valorii operei de artă și distinge teoretic, conform celor două planuri de mai sus, o valoare

Scanned with OKEN Scanner

a calităţilor semnificative pe de o parte, şi o valoare a calităţii execuţiei (tehnică). Ideea unei duble valori a operelor de artă este prezentă şi conduce analizele şi atunci cînd Francastel compară, spre exemplu, operele de artă ale goticului de la Saint-Denis, cu cele care anunţă noua „ordine vizuală" a Quattrocento-ului. Acest dualism, rezonabil din punctul de vedere al teoriei, conţine în sine pericolul separării, astfel încît din chiar inima sociologiei francasteliene a artei, din viziunea sa asupra naturii artei, emană pericolul detestabil al recăderii în distincţia „conţinut — formă".

2. DE LA INVENŢIE LA NOILE STRUCTURI ŞI ORDINI VIZUALE

Alături de esenţa artei şi a operei de artă, celălalt şi, de fapt, principalul, ax problematic al sociologiei francasteliene a artei este modul de constituire al sistemelor majore ale gîndirii figurative. Într-adevăr, Pierre Francastel combate teza potrivit căreia opera de artă este o ilustrare a unor concepte sau a unei viziuni naturale imuabile omului, sau o „fotografiere" a „realităţii" tocmai pentru a înlătura prejudecata că Renaşterea reprezintă un progres spre o redare mai adecvată a spaţiului plastic prin tehnică, sau spre o viziune mai „naturală" a spaţiului, pentru a putea demonstra că Renaşterea n-a apărut brusc, ca un miracol şi că n-a fost imediat acceptată, ci s-a constituit, ca „ordine vizuală", încet, în spaţiul istoric al unui întreg secol (Quattrocento). Căci pentru el naşterea şi distrugerea unui spaţiu plastic, de la Renaştere la cubism, ca şi apariţia şi dezvoltarea „ordinii vizuale" a Quattrocento-ului, şi, în general, mutaţiile şi evoluţia sistemelor de semnificaţie figurative sînt toate, în egală măsură, fenomene istorice.

Dar, deşi împărtăşeşte cu multe alte doctrine teza potrivit căreia evoluţia artei este un fenomen istoric,

Francastel se arată mai puţin mulţumit de mecanismele de determinare prin care se explică acest fenomen. Cu unele doctrine — cum sînt aceea a lui Taine, sau a „esteticii psihofiziologice" — nu este de acord pentru că determinismul pe care s-au construit este discutabil astăzi, cînd noţiunea de cauzalitate a evoluat, într-o lume mai interesată de „cunoaşterea structurilor, a forţelor, a configuraţiilor inteligibile, decît de studiul fenomenelor imediat sensibile"; cu altele — cum sînt cele ale lui Lukács, Antal sau Hauser — pentru că le consideră insuficiente şi mai ales inaplicabile la specificul „realităţii figurative". De aceea îşi alege ca punct de plecare pentru analiza mecanismelor mutaţiilor în sistemele figurative de semnificare, două din principiile pe care Ferdinand de Saussure le utilizase pentru a explica producerea schimbărilor în limbă: „orice schimbare este mai întîi produsul unei iniţiative individuale, dar pătrunde în limbă numai cînd comunitatea şi-o însuşeşte"; şi: „natura nu pune la dispoziţia omului limbajul, ci facultatea de a crea un limbaj", pe care le generalizează la nivelul istoriei civilizaţiei astfel: „Faptul fundamental al civilizaţiei constă în adaptarea mai mult sau mai puţin rapidă, mai mult sau mai puţin vastă a unor conduite manifestate la origine de către un individ. Cea dintîi reprezentare a unei scheme de acţiune este totdeauna imaginară, limitată la un om, apoi la un grup", pentru ca după aceea, ca formă de acţiune materializată într-un tip de operă să servească „de model unor indivizi care nu aparţin nici aceluiaşi spaţiu, nici aceluiaşi timp"[1]. În particular, mutaţiile pe care le suferă artele au pentru Francastel aceeaşi schemă de principiu: există o primă fază, aceea a invenţiei, a căutărilor şi soluţiilor individuale, mai bogate în implicaţii şi posibilităţi decît vor apare odată cu definirea noului sistem;

[1] P. Francastel, *Artă şi istorie:* ..., op. cit., p. 131. Principiile sînt citate după *Cours de lingvistique*, cu precizarea că „un al treilea principiu aşezat de către Saussure la baza teoriei sale: forma semnului nu interesează sistemul ... nu se aplică artelor".

Scanned with OKEN Scanner

şi o a doua fază, aceea a generalizării şi precizării sistemului, a integrării soluţiilor individuale într-o soluţie colectivă, coerentă. În cele două faze acţionează nu cauze simple, ci reţele de cauze, cauzalităţi, deoarece arta se află în centrul unui complex sistem de legături. La limită se poate distinge „între o cauzalitate estetică internă care justifică existenţa unei prime faze, cea în care se manifestă ruptura de vechile sisteme" şi o cauzalitate care acţionează în cea de-a doua fază, „cea în care noile lanţuri de cauzalitate figurativă se inserează în social, reluate şi aprofundate, în mod simultan de către noi artişti creatori". Dar „Ceea ce pare sigur, în orice caz, este că nu ar putea exista un tip de cauzalitate într-adevăr unică pentru dezvoltarea şi pentru declinul adevăratelor stiluri. Există numai condiţii suficiente pentru apariţia unei forme de artă şi pentru evoluţia ei"[2].

În prima fază a fenomenului istoric care este apariţia unui nou sistem de gîndire figurativă rolul principal revine artistului. În conturarea acestui rol Francastel respinge categoric teoria potrivit căreia artiştii ar specula în domeniul unei frumuseţi absolute, în „domeniul absolutului" şi îşi situează propria înţelegere şi explicare între teoriile „artistului ca mînă executoare sau traducător" şi cele care susţin că artistul este un individ „care, cu cît se autoexprimă mai bine, cu atît este un martor mai bun pentru epocă." Artistul nu este un simplu executant, un traducător, pentru că rolul artei nu este de a transmite un mesaj, un dialog supraadăugat operei: chiar cînd lucrează după comandă el „creează cu intenţia de a satisface, înainte de toate, o nevoie de a concretiza propria sa activitate, şi anume activitatea de a da formă materiei". „Ceea ce îl interesează nu este tocmai mesajul, adică semnificaţia operei redată în termeni intelectuali, ci obiectul în care se con-

---

[2] idem, *Sfîrşitul impresionismului estetică şi cauzalitate*, în *Realitatea . . .*, op. cit., p. 281 (despre cauzalitate: p. 280—282).

densează o experienţă şi care se oferă altuia ca un element complementar al realităţii. Arta este experimentală şi operatorie, nu noţională. Cînd o interpretăm în termenii de mesaj, o integrăm *a posteriori* şi din afară în valorile comune ale unei societăţi. Aceasta este, desigur, o sarcină legitimă, care pune bazele criticii şi istoriei artei, dar acest act nu trebuie identificat cu mecanismul creator al operei"[3]. Şi chiar dacă el lucrează după comandă pentru a transmite în interiorul unei societăţi un mesaj această preocupare nu vine de la el: pentru un artist adevărat punctul de plecare al oricărei căutări se află în practica artei sale şi nu la nivelul unor semnificaţii generale. Artistul, „pus în faţa fluxului neîncetat al senzaţiilor înregistrate de către nervul său optic printr-o stare de sensibilitate optică particulară, acţionează urmînd o dublă linie de activitate: el reperează în valul indistinct care îl obsedează, elemente izolabile şi le clasează, le fixează din punct de vedere material, în obiecte utilizabile ca releu al amintirii şi rapel al senzaţiei". Dar, totodată, această „autoexprimare", dacă în această formă o mai putem numi aşa, această activitate a artistului nu este suficientă constituirii unui nou limbaj figurativ, pentru că „Dacă acest decupaj n-ar corespunde decît unei experienţe individuale, opera ar fi pierdută şi nu ar exista civilizaţii; din contră, în măsura în care artistul surprinde elemente reperabile şi de către alţii el întemeiază un limbaj"[4].

Din perspectiva deschisă de mecanismul pe care îl propune Francastel, natura travaliului artistic este esenţialmente semiotică. Într-adevăr rolul artistului este acela de a elabora semne plastice şi de a le integra în cîmpul figurativ al tabloului: el transformă în semne ale unui sistem figurativ (cel puţin posibil, dacă nu realizabil sau efectiv) percepţiile şi amintirile sale şi realizează sau

---

[3] P. Francastel, *Semnificaţie şi . . .*, op. cit., p. 165—166.
[4] *ibidem*, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltă posibilităţile de integrare ale semnelor, posibilităţi oferite de gîndirea figurativă la exercitarea căreia participă şi materializate în configuraţiile tablourilor. Şi, cu toate că senzaţiile şi amintirile artistului pot fi strict individuale, travaliul său nu este individual ci transindividual — chiar dacă se află numai pe o primă treaptă a transindividualităţii şi nu poate fi încă considerat pe deplin transindividual — pentru că prin gîndirea figurativă acest travaliu se integrează într-o practică ce nu poate fi decît transindividuală.

În funcţie de stadiul evoluţiei noului sistem figurativ travaliul artistic se orientează preponderent fie spre producerea de semne pentru semnificaţii imediate, semne care în perioadele de început ale apariţiei unei noi ordini figurative continuă să fie integrate conform vechilor scheme (spre exemplu semnele picturale ale ordinii vizuale ce avea să aparţină Renaşterii sînt integrate la început în configuraţii ce aparţin ordinii vizuale a evului mediu), fie spre integrarea semnelor figurative în noi configuraţii plastice, odată cu fazele ulterioare ale evoluţiei ordinii vizuale respective. Într-o primă etapă artistul elaborează deci semne asimilînd locuri, obiecte figurative şi elemente anecdotice; pe măsură ce şi alţi artişti elaborează astfel de semne plastice se ajunge la o nouă etapă, „la un început de integrare a înţelesurilor şi semnelor". Astfel, sporadic şi la mari intervale, sistemul figurativ pe cale de a se forma apare în unele *configuraţii* ca o nouă *ordine* vizuală.

Toată diferenţa dintre cele două faze ale naşterii unui sistem figurativ — aceea a invenţiilor, căutărilor şi soluţiilor individuale, şi aceea socială, a generalizării şi precizării sistemului — se concentrează în fond în deosebirea dintre configuraţii şi ordinea vizuală. Într-adevăr, fără a considera *ordinea* în mod necesar superioară configuraţiilor tablourilor unui sistem figurativ, Francastel distinge între constituirea unei ordini vizuale şi constituirea unei configuraţii numai în temeiul nivelului la care aceste procese se situează şi care este social în

primul caz și individual în al doilea. De aceea problemele care le ridică trecerea de la configurații la o ordine vizuală sînt identice cu cele ale trecerii de la prima fază la a doua fază a nașterii sistemului figurativ nou și cu acelea pe care le ridică inserarea, în general, în colectiv a actului individual. Pierre Francastel explică această trecere într-un mod interesant și plin de sugestii, pentru sociologia artei, recurgînd la raporturile dintre „Formă și forme", dintre „inovație (prototip)" și „apariția seriilor". Între invenția unei Forme în configurația unei capodopere și generalizarea ei la un stil, la o ordine vizuală, se scurge un anumit timp, în care repetiția Formei în alte configurații ale tablourilor este echivalentă cu repetiția unui model (prototip) și dă naștere unei puzderii de forme, unei serii. Seria, formele sînt tot atît de necesare constituirii unui stil figurativ ca și nașterea tipurilor, ca și capodoperele: „Forma ar rămîne incomunicabilă dacă ar rămîne izolată". De altfel, Francastel apreciază că cea mai mare parte din activitățile figurative sînt activități de repetare: în raport cu producția globală a unei epoci, pictura este o activitate artizanală, inseparabilă de meșteșug. Și în toate epocile o masă imensă a producției rămîne la acest nivel, repetînd formule ale căror prototipuri le regăsim întotdeauna într-un foarte mic număr de opere. Dar tocmai faptul că operele artizanale ne trimit la un mic număr de modele, face ca ele să semnifice și, am putea adăuga, ridică Forma de la configurația individuală a unei capodopere, la rangul social de realitate combinatorie, de tip și de ordine vizuală[5]. Desigur, nu simpla proliferare artizanală a unor prototipuri este temeiul generalizării Formei la un stil figurativ; schimbări paralele ale societății trebuie să orienteze și să

---

[5] P. Francastel, *Introduction*, în Robert Delauny, *Du cubisme a L'art abstrait*, S.E.V.P.E.N., Paris, 1967, p. 7; idem, *Sociologia artei* . . ., op. cit., p. 36, *Semnificație și* . . ., op. cit., p. 152—153, *Poussin și omul istoric*, în *Realitatea* . . ., op. cit., p. 539, *Figura și* . . ., op. cit., p. 215, 291.

acrediteze această proliferare. Pentru ca un nou stil figurativ să se instaureze trebuie deci ca schimbări convergente, înlănțuite într-o dialectică subtilă să aibă loc concomitent în pictură și societate: „o mutație nu este cu putință decît atunci cînd, foarte rar de altminteri, o înnoire generală a tuturor problematicilor coincide cu înnoirea tuturor formelor de expresie ale unei societăți, în funcție de o schimbare fundamentală a gîndirii"[6].

Din perspectiva celei de-a doua faze, nașterea unui nou sistem figurativ se bazează deci pe două serii de fenomene, care interacționează continuu între ele: pe de o parte, apariția rînd pe rînd, în realitatea figurativă, a unor noi semne, structuri (în accepțiunea lui Francastel — ansambluri care fac figurile și locurile operelor plastice) și configurații, pe de alta, apariția în celelalte sectoare ale activităților sociale a unor comportamente care evoluînd paralel cu mutațiile plastice le selectează, le sprijină și contribuie odată cu propria lor generalizare și la generalizarea acestora la o nouă „ordine vizuală". Așa s-au desfășurat evenimentele în Renaștere, cînd „înflorirea proiecției matematice a corpurilor pe cîmpul figurativ cu două dimensiuni" a fost în principal determinată de selectarea, susținerea și generalizarea acelor soluții figurative care convergeau în sens cu „practica devenită între timp curentă, a comportamentelor în funcție de care omul se situează în universul mensurabil", și, după Francastel, la fel se întîmplă și astăzi, în măsura în care un nou sistem figurativ este pe cale de a se naște. Și anume: ca și cum comportamentele umane, atît cele figurative între ele, cît mai ales ansamblul comportamentelor sociale ar selecta cu o precizie statistică, dar suficientă, acele soluții ale artistului cu care converg în sens, pînă cînd, acumulate într-un fel de „masă critică", noile soluții apar ca o eclatantă nouă ordine vizuală și, în paralel cu cadrele

---

[6] P. Francastel, *Figura și . . .*, op. cit., p. 347. Apariția noului sistem figurativ este descrisă în cap. IV și V.

unei noi societăţi, un nou stil figurativ se instalează în practicile artistice respective.

Mecanismul construit pe baza principiilor saussureene prin care Francastel explică naşterea unui sistem figurativ are numeroase calităţi teoretice şi metodologice atît în raport cu orientările generale ale sociologiei artei cît şi în raport cu fundalul ideologic al structuralismului francez.

În primul rînd, acest mecanism explicativ permite păstrarea şi înţelegerea multiplelor dimensiuni ale realităţii istorice deosebit de complexă şi complicată a artei. Fiecare din etapele şi momentele naşterii unui nou stil figurativ pot fi reconstituite de către sociologul artei în concretitudinea dialectică pe care au avut-o realmente şi nu în abstracţia la care le reduce interpretarea lor din perspectiva fenomenului încheiat. Astfel Francastel poate demonstra că în fiecare moment istoric opere de artă care aparţin vechiului sistem figurativ, opere de artă eclectice şi opere de artă care anunţă deja un nou stil coexistă şi că pentru contemporanii lor, cele din urmă nu au în mod necesar o pregnanţă deosebită, motivele unei atari proeminenţe situîndu-se în dezvoltarea istorică ulterioară. Istoria „îşi croieşte un drum capricios şi aleatoriu printre nenumărate schiţe şi mai numeroase posibiluri. Ea este întotdeauna complexă şi, în general, contradictorie“[7]. La fel ca realitatea istorică a fiecărei etape din constituirea unui sistem figurativ, chiar operele care anunţă şi conţin elemente ale noului stil sînt în momentul apariţiei lor mai pline de posibilităţi, mai bogate decît va fi receptarea lor şi dezvoltarea acestor posibilităţi plastice de pe treptele imediat sau îndepărtat succesive ale seriei figurative în care se încadrează. Se degajă astfel ideea că operele plastice ale unui moment istoric se situează pe liniile principale sau secundare ale evoluţiei unui sistem figurativ în primul rînd din perspectiva unei *anumite* dezvoltări posibile a soluţiilor

---

[7] P. Francastel, *Poussin şi . . .*, op. cit., p. 540.

figurative şi a ordinii sociale şi politice, că numai istoria validează valoarea configuraţiei unei opere în constituirea unui nou sistem şi ne arată care anume posibilităţi au avut cîştig de cauză în detrimentul altora. Această idee se bazează pe de o parte pe conceptul unei opere plastice caracterizate esenţial de plurisemie (ambiguitate), care conţine mai multe posibilităţi artistice decît a conştientizat creatorul ei sau de cîte a descoperit şi va descoperi un spectator individual al ei, pe de alta, pe ideea unei istorii vii, dialectice, care, făcută de ansamblul comportamentelor umane, va relua caleidoscopic, de fiecare dată cînd o nouă sinteză artistică apare, posibilităţile operelor într-un nou aranjament, niciodată exhaustiv. Acordînd realitate ontologică, nu numai gnoseologică, plurisemiei (ambiguităţii) operei de artă şi posibilităţilor diferite de evoluţie a societăţilor în fiecare moment istoric, mecanismul francastelian al naşterii stilurilor figurative ne permite totodată să înţelegem condiţiile de existenţă ale unui proces istoric care deşi nu este dirijat de un scop evoluează totuşi spre o ţintă. Într-adevăr, deşi procesul constituirii unei noi ordini vizuale se îndreaptă întotdeauna spre noi moduri de integrare figurativă, singurele pentru care putem găsi analogii în planul gîndirii conceptuale şi prin care, de fapt, gîndirea figurativă intră în contact cu celelalte sfere ale socialului, nu acestea ghidează creaţia plastică, realitatea fenomenului istoric indicîndu-le drept produs şi nu sursă. Un sistem figurativ se constituie prin mutaţii paralele cu cele ale unei noi conştiinţe umane şi contribuie în mai mare măsură la formarea ei, decît la o exprimare sau manifestare ulterioară a acesteia; legile sale, la fel ca reglementările lingvistice, nu fac decît să înregistreze în urma evenimentului ceea ce este comun diferitelor soluţii elaborate de artişti şi nu le preexistă în nici un caz. Un ultim aspect care mai trebuie subliniat pentru a reda interpretarea dialectică, concretă şi neschematizatoare pe care o permite modelul propus de Francastel este acela că în fiecare moment istoric,

prin toate operele plastice, prin întreaga realitate figurativă, „gîndirea figurativă" își îndeplinește mereu constant, adică cu toată diversitatea operelor ținînd de diferite ordini fără progrese sau regrese, funcția ei, rolul ei social. De aceea Francastel interpretează „primitivismul" picturii renascentiste timpurii nu în sensul doctrinelor lui Burne-Jones sau Ruskin, ci în acela al lui Piaget și al cercetărilor etnografice contemporane: un sistem de semnificare nu beneficiază de la apariția sa de toată bogăția și spontaneitatea imaginativă la care ajunsese vechiul sistem, dar aceasta nu înseamnă că asistăm la o reproducere a formulelor perimate, ci, dimpotrivă, la o creație activă și originală a semnelor plastice. Adică: deși fiecare sistem figurativ și fiecare operă plastică își îndeplinește în mod constant funcția socială, stilurile figurative urmează „o progresie care repetă evoluția fiecărui om", așa cum este aceasta înțeleasă de psihologia genetică a lui Wallon și Piaget.

În al doilea rînd, acest model al apariției, difuzării și generalizării unor noi tipuri de comportamente odată cu o civilizație și în interiorul unei civilizații nu numai că nu schematizează fenomenul istoric, dar oferă totodată și repere mai bune pentru analiza transformării activităților umane și a societății. Într-adevăr, ruajul mecanismului apariției și difuzării stilurilor figurative într-o civilizație poate fi cu ușurință transformat într-un sistem de repere importante care, urmărite în „lectura sociologică", ne pot informa care sînt căile care au permis unor anumite tipuri de comportament să se generalizeze, cum se instaurează o ordine vizuală în paralel cu cele politice și sociale, ce forțe, conflicte, compromisuri și ezitări apar în cursul acestui proces, precum și care au fost valorile pe care contemporanii le-au atribuit unor moduri de viață din care supraviețuiesc azi numai expresiile lor cifrate și figurative. Această urmărire a evaluării de către contemporani a unor moduri de viață, a generalizării anumitor tipuri de comportament și a forțelor, conflictelor, compromisurilor și

Scanned with OKEN Scanner

ezitărilor este de altfel, unul dintre aspectele de interes programatic ale „lecturii sociologice" francasteliene, intens prezent în analiza mutaţiilor gîndirii figurative în Quattrocento precum şi în analiza relaţiilor dintre Contrareformă şi arte în Italia, la sfîrşitul secolului al XVI-lea.

În fine, mecanismul prin care Pierre Francastel explică geneza sistemelor figurative stabileşte — calitate apreciată în primul rînd de către comentatori — un echilibru just, între contribuţia societăţii şi creaţia artistului în constituirea noilor stiluri. El pare să găsească astfel în măsură mult mai mare decît Lucien Goldmann, cu a cărui sociologie a literaturii sociologia sa se înrudeşte cel mai mult prin fundal ideologic şi tip de interdisciplinaritate, „. . . calea dificilă care împacă delicateţea de interpretare a activităţilor individuale ale artistului cu analiza valorilor tehnice sau sociale, fără de care nu există comunitate umană" şi să dea o rezolvare mai dialectică antinomiei individ-grup social (societate) decît a primit aceasta în sociologia contemporană a artei. Desigur, problema relaţiilor dintre societate şi artist a primit încă din a doua jumătate a secolului trecut din partea filosofiei marxiste o rezolvare generală exemplară. Această rezolvare se referă însă numai la cadrele foarte generale, categoriale, ale problemei; de aceea în detaliile sale, în soluţiile sale particulare ea trebuie reanalizată şi restructurată, ori de cîte ori intervine, ca acum, cu teoria semnelor, un progres al cunoaşterii. De asemenea ea se referă la un tip de interdisciplinaritate a sociologiei artei care asimilase în acea perioadă psihologia; or, acum sociologia francasteliană a artei asimilează semiotica (semiologia). Acesta este contextul epistemologic în care trebuie să remarcăm că, reuşind să păstreze în teoria şi metodologia sa atît o bine definită autonomie relativă a artei şi o riguroasă specificitate a travaliului artistului, cît şi să insereze convingător activitatea artistică în calitatea ei de activitate esenţialmente semiotică (semiologică) şi individuală în social,

sociologia francasteliană a artei se dovedește o dată mai mult adecvată realității istorice și totodată foarte apropiată de pozițiile filosofiei marxiste.

Este interesant de observat că tocmai reușita teoretică și metodologică de a păstra vie tensiunea dialectică a antinomiei artist-societate în procesul nașterii stilurilor figurative face ca probleme, care, printr-o rezolvare unilaterală, spre unul sau altul dintre termenii relației, ar fi fost escamotate, să apară cu mai multă limpezime. Între ele, în primul rînd chiar problema inserției soluțiilor plastice individuale în ansamblul comportamentelor umane devine în detaliile sale destul de greu de rezolvat în sociologia francasteliană a artei. Această problemă traversează întregul mecanism al apariției noilor ordini vizuale, fiind prezentă la ambii poli ai acestuia, în ambele etape ale procesului.

La una din extremități, ea privește creația artistică în calitate de activitate individuală, încă neasimilată ca act colectiv. La acest nivel ceea ce contează pentru nașterea unui nou sistem figurativ nu este, după Francastel totalitatea operelor unui artist — și nici măcar capodoperele — ci cele „cîteva soluții pe care le propune". Aceste soluții sînt, așa cum spuneam, produsele unui travaliu artistic individual, care se raportează continuu, pe de o parte la soluțiile practicii artistice tradiționale, constituite, pe de alta la încercările contemporanilor săi. Indiferent dacă soluțiile plastice găsite de către artist sînt pură creație sau, dimpotrivă, descoperire de posibilități ale relațiilor figurative, deși și aceasta rămîne o chestiune importantă, ele apar pe fondul practicii artistice constituite ca niște mutații, ca niște discontinuități, ca niște salturi. Important este de a ști — și aici intervine la acest nivel problema inserției — dacă aceste soluții artistice trebuie considerate ca mutații pur aleatorii, care apar, similar mutațiilor biologice, în reproducerea artizanală continuă a vechiului sistem figurativ, sau ca salturi orientate de ansamblul comportamentului artistului și, prin acesta, de către ansamblul comporta-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor umane, de către social? Pierre Francastel nu tranşează explicit această dilemă, soluţiile plastice putînd fi interpretate în sociologia sa la fel de bine ca mutaţii care apar întîmplător — bineînţeles, relativ întîmplător! — şi care numai ulterior sînt selectate şi sprijinite colectiv (social), cît şi ca salturi orientate de către „un anumit număr de synergii nervoase şi musculare, adevărate sisteme solidare cu un întreg context sociologic"[8]. Implicit însă, în cadrul coerent al tezelor pe care le susţine el ar fi în mod normal obligat să aleagă alternativa care consideră soluţiile artistice ca mutaţii în mare măsură aleatorii. Ceea ce l-ar putea constrînge la o atare soluţie este faptul că singurul citat, semnalat mai sus, din Claude Lévi-Strauss, prin care Francastel se referă direct la aceste aspecte priveşte comportamentele „tradiţionale, învăţate şi transmise" şi nu pe cele care abia se nasc. Lipsa de claritate în soluţionarea inserţiei unor acte individuale în comportamentele colective la acest nivel este motivată de puţinul interes real pe care Francastel, ca şi întreg structuralismul francez, îl are pentru psihologie şi, în general, pentru punctul individual de emergenţă a mutaţiilor artei. Antiindividualismul curentului francez de gîndire este prezent la toţi reprezentanţii săi şi, bineînţeles, şi la teoreticienii literaturii şi artei, cel puţin sub această formă restrînsă a anti-psihologismului. Ceea ce poate părea curios este că această absenţă nu afectează poziţiile lui Francastel în definirea rolului artistului în raport cu rolul socialului în naşterea noilor stiluri figurative. Într-adevăr, deşi în spiritul general al curentului, el consideră creaţia „mai degrabă constelantă decît generatoare de atomi", iar apariţia formei mai mult ca o fluctuaţie decît ca o creaţie *ex nihilo*, adică pe scurt: ca o *fabricare* şi se opune categoric concepţiilor romantice care exaltă „geniul" şi „talentul", poziţiile sale nu

[8] idem, *Pictură şi . . .*, op. cit. ,p. 230. Citatul după Lévi-Strauss după introducerea mai sus pomenită.

Scanned with OKEN Scanner

sînt identice cu ale celorlalţi structuralişti, el acordînd un rol mai mare artistului şi recunoscînd în mai mare măsură specificul activităţii sale. În cazul acesta explicaţia nu poate fi decît următoarea: în absenţa psihologiei — căci ceea ce fac cei pe care Francastel îi consideră psihologi: Meyerson şi Piaget, este mai degrabă o epistemologie, eventual o epistemologie experimentală — sociologia francasteliană a artei este foarte bine informată asupra rolului artistului de către erudiţia istorică, excepţională în ceea ce priveşte Renaşterea, cunoaşterea biografiilor artiştilor şi o profundă familiarizare cu activitatea acestora.

La cealaltă extremitate a mecanismului genezei stilurilor figurative, arta apare ca activitate colectivă, ca tip general de comportament uman. Ea se raportează la celelalte activităţi umane, la celelalte comportamente, la civilizaţia căreia îi aparţine. aşa cum se raportează o parte la întreg. La acest nivel schimbările artei nu mai pot fi raportate la practică artistică însăşi şi nu pot fi considerate ca mutaţii aleatorii; ele apar ca necesare şi îşi au sursa în totalitatea civilizaţiei: „Civilizaţia este un tot şi într-un fel sau în altul fiecare modificare substanţială a atitudinii umane se repercutează în toate activităţile contemporane, în special în cele care, cum ar fi artele, ajung ca şi celelalte limbaje, la o exprimare simbolică a gîndirii colective a generaţiilor“[9].

Cu toate că impune cu tărie considerarea artei din perspectiva totalităţii civilizaţiei căreia îi aparţine, sociologia integralistă a lui Pierre Francastel nu uită niciodată teza specificităţii şi ireductibilităţii artei. Desigur anumite civilizaţii, anumite societăţi dezvoltă cu precădere anumite arte. Dar arta rămîne mereu în totalitatea unei civilizaţii o activitate specifică şi ireductibilă, care nu poate fi înlocuită de alte activităţi, fie chiar artistice. Pe de altă parte, într-o anumită civilizaţie progresele diferitelor sisteme de semnificaţie nu sînt în

[9] *ibidem*, p. 61.

mod fatal simultane: „Uneori este în avans fie expresia plastică, fie expresia literară, fie organizarea ritualurilor sau a formelor de cult sociale. Nu există epocă unanimă în istorie. Societăţile îşi au vîrstele lor mintale care nu sînt în mod necesar legate de cronologia absolută“[10]. Aceste observaţii atrag atenţia asupra faptului că relaţiile întreg-parte în sociologia francasteliană nu sînt simple decît în principiu. De fapt, totalităţii civilizaţiei, care şi ea sprijină sau inhibă manifestarea anumitor arte i se opune dialectic, specificitatea ireductibilă a artei; relaţiile dintre întreg şi parte sînt complicate de relaţiile din interiorul unui întreg parţial, distinct în interiorul unei civilizaţii, acela al sistemelor de semnificare. Admiţînd în domeniul sistemelor de semnificare care funcţionează într-o civilizaţie timpi diferiţi ai evoluţiei diferitelor sisteme, Pierre Francastel stabileşte totodată, în funcţie de stadiul evoluţiei acestora în raport cu civilizaţia căreia îi aparţin, capacitatea de a influenţa pe celelalte. Astfel, Francastel demonstrează că la începuturile Renaşterii, organizarea cîmpului figurativ a fost puternic influenţată de ceremoniile religioase, sociale şi politice, de paraliturghiile occidentale şi de concepţia scenică teatrală.

Toate aceste caracteristici ne conduc la o anumită definire a totalităţii care orientează teoretic şi metodologic sociologia francasteliană a artei. Această totalitate nu este una de tip hegelian — şi mai general: de tip romantic — pentru că activităţile umane fundamentale, comportamentele umane care formează totalitatea unei civilizaţii nu se „topesc“ indistinct în această totalitate şi nu sînt perfect interşanjabile: între ele există diferenţe nete şi ireductibilităţi care rezidă în specificul lor. Dar ea nu este identică nici cu conceptul marxist al totalităţii sociale, pentru că nu privilegiază pentru perioade istorice îndelungate anumite tipuri de comporta-

---

[10] P. Francastel, *Imaginaţie plastică, viziune teatrală şi semnificaţie umană*, în *Realitatea . . .*, op. cit., p. 285.

mente — cum sînt cele care gravitează în jurul producției de bunuri economice, pentru societățile occidentale, din antichitate pînă astăzi — preferînd o totalitate care nu este nici sintetică, cum este cea a gîndirii romantice, nici asimetrică, orientată de anumite grupuri de comportamente, cum este cea marxistă, ci paritetică. Desigur, și în cazul acestei totalități, pe care am numit-o paritetică, adică ale cărei părți nici nu se topesc indistinct unele în altele, nici nu prevalează unele asupra celorlalte în raporturile cu ansamblul, ci sînt egale între ele raportate la totalitate, anumite sectoare ale comportamentului uman pot fi în devans față de celelalte și pot primi astfel o proeminență în ansamblu, dar această proeminență este valabilă numai în raport cu direcția de evoluție a unei civilizații și are o durată istorică strict episodică, nefiind niciodată cu putință o determinare aprioric a ei. Această totalitate paritetică pe care o implică sociologia francasteliană a artei este identică în esența sa cu conceptul de totalitate al structuralismului francez, concept care a fost scos din lingvistica lui de Saussure și care este aplicabil mai ales la anumite sisteme de semnificare. Iată că, spre deosebire de sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann, sociologia artei a lui Pierre Francastel este mai aproape de structuralism decît s-ar fi părut. Întrucît pozițiile structuraliste riguroase nu sînt compatibile cu sociologia tradițională, sociologia goldmanniană a literaturii fiind o sinteză originală între analiza semiologică a operei literare și categoriile unei sociologii dialectice, rămîne să vedem cum este posibilă o sociologie structuralistă? Ea este posibilă mai întîi pentru că Pierre Francastel amendează prin majoritatea tezelor sale totalitatea structuralistă de tip paritetic și o apropie astfel de pozițiile marxiste; dacă totalitatea pe care o propune sociologia sa nu este identică cu felul cum concepe materialismul istoric socialul, ea este în fapt datorită amendamentelor aplicate mult diferită și de conceptul structuralist clasic de totalitate. Apoi, deoarece el poate recurge fără grave

erori metodologice, dimpotrivă, la o totalitate care desemnează mai mult o civilizaţie decît o societate, tocmai pentru că analizelor sale aplicate le este suficientă raportarea la civilizaţie, care, dublată de o profundă erudiţie istorică, concentrează în sine socialul, o referire directă nefiind absolut necesară. În fine, pentru că putem recunoaşte o realitate sociologică totalităţii la care apelează sociologia francasteliană: într-adevăr, în termenii sociologiei marxiste conţinutul acestei totalităţi ar fi alcătuit în principal din „suprastructură" şi din „limbă" (care se situează între „bază" şi „suprastructură"). Tocmai datorită validităţii principiale şi a realităţii sociologice a conceptului de civilizaţie, care desemnează totalitatea la care raportează Francastel artele, este important să îi sesizăm corect caracterul de totalitate paritetică structuralistă, pentru că ea fundamentează sau, cel puţin, sprijină, anumite construcţii teoretice şi anumite tendinţe atît pozitive şi interesante cît şi eronate şi de nedorit.

Astfel, teza potrivit căreia arta se adresează unor grupuri umane mai largi decît clasele sociale şi că în esenţă porneşte de la atari grupuri este reliefată, detaliată şi sprijinită de acest concept: am văzut că Francastel defineşte arta ca un limbaj suficient de clar pentru a fi „înţeles" dar şi suficient de ambiguu pentru a fi acceptat de către toţi spectatorii săi dintr-o anumită societate şi dintr-un anumit timp istoric, precum şi de către cei din societăţi şi timpi istorici diferiţi. Or, faptul că arta astfel definită este raportată la civilizaţie ca la o totalitate paritetică, şi nu la totalitatea de tip marxist a „suprastructurii", care conţine în sine efectele structurării de ansamblu a societăţii, face ca ea să nu apară nicidecum ca o comunicare, să nu fie structurată nici în sensul cel mai general al termenului ca un mesaj şi, mai ales, să nu fie cîtuşi de puţin structurată ideologic. Este aici şi o soluţie foarte bună, care trebuie preluată neapărat de către sociologia marxistă a artei, aceea că

Scanned with OKEN Scanner

fenomenul artistic trebuie să fie considerat ca manifestare a unui fel de „conştiinţă plurală" distinctă atît de ipotetica „conştiinţă totală" a unei societăţi, dar şi de „conştiinţa de clasă" în sensul strict al cuvîntului: „Arta este deci expresia unor grupuri umane distincte în acelaşi timp de societatea în ansamblu şi de clasele sociale, definite prin opoziţii concrete de tendinţe şi interese"[11]. Dar este şi o tendinţă inacceptabilă, generală şi caracteristică structuralismului francez, deşi neobservată pînă acum: aceea de a scoate literatura şi arta din domeniul „suprastructurii", pentru a le apropia în contextul teoretic al totalităţii paritetice de zona limbajului, de o zonă intermediară şi neutrală ideologic, între „bază" şi „suprastructură". Deşi Pierre Francastel se îndepărtează tot mai mult, odată cu dezvoltarea sociologiei sale, prin ideea „figurativităţii" şi prin teoria asupra rolului social al artelor, de o identificare a acestora cu limbajul, nu este mai puţin adevărat că el continuă, în nenumărate detalii, să cocheteze cu această identificare.

Pe de altă parte, chiar grupurile umane pe care le angajează fenomenul artistic, precum şi rolul lor, primesc în contextul teoretic al totalităţii paritetice structuraliste a sociologiei francasteliene o configuraţie particulară. Este adevărat că la această configuraţie particulară în sociologia contemporană a artei concură şi definirea de la început a „grupului uman" prin elemente de „suprastructură", la fel ca mai sus, în cazul totalităţii la care este raportată arta. Căci Francastel defineşte „grupul uman", urmîndu-l pe Maurice Halbwachs, „în mod esenţial" prin „existenţa unui interes, a unei surse de idei şi preocupări deosebite, care reflectă, în fiecare din membrii grupului, ceva din personalitatea celorlalţi, revelîndu-se, totodată, destul de generale şi impersonale pentru a-şi păstra sensul, chiar dacă în grup survin dispariţii şi substituiri de persoane"[12]. Ceea ce, de altfel, este

---

[11] P. Francastel, *Artă şi sociologie*, op. cit., p. 75.
[12] *ibidem*, p. 75.

perfect adevărat, cu condiția de a fi conștienți de caracterul limitat la „suprastructură" al definiției. Dar, în raport cu egalitățile perfecte pe care totalitatea paritetică le stabilește, diferențele, chiar numai „suprastructurale", dintre grupuri dispar. Ca urmare a egalității care se stabilește astfel între diferitele grupuri umane ca subiecți ai unor tipuri de comportamente, pentru a putea explica apariția unor noi comportamente, unor „inovații", Francastel recurge la reconsiderarea teoretică și metodologică a rolului unui tip de grupuri umane, la care sociologia contemporană a artei aproape că a încetat să facă apel. Și anume, examinînd pe de o parte afirmațiile sale teoretice, pe de alta analizele — mai ales cele care au ca obiect pictura Quattrocento-ului — observăm că el leagă inovațiile și mutațiile artistice de succesiunea generațiilor de pictori. Dacă existența unui sector privilegiat al comportamentelor umane în viața socială este considerată numai dintr-o perspectivă extrem de îndepărtată și este înlocuită în raportarea imediată a artei printr-o totalitate unde nici un element nu este predominant în raport cu altele, atunci „generația" și nu „clasa socială" sau „pătura socială" devine purtătoarea noului, chiar dacă civilizația respectivă este „produsul istoric" al unor clase sociale. „Generația" aduce cu sine posibilitatea unei înnoiri în artă deoarece, formată în „mediul vizual" creat de generația anterioară ea asimilează ceea ce a fost o mutație și pornește de la aceasta ca de la un dat, pentru ca, odată cu noile comportamente ale cărei purtătoare este, să impună noi soluții plastice. Această subliniere și reluare în termenii gîndirii contemporane a rolului generațiilor este o altă soluție interesantă și fertilă a sociologiei francasteliene a artei, care trebuie asimilată de sociologia literaturii și artei de astăzi. Ea permite o demontare în detalii mai precise și mai fine a mecanismului nașterii stilurilor figurative și aprofundează raporturile juste stabilite în acest proces între colectivitate și individ. Numai că această soluție a accentuării rolului

generaţiilor artistice ar fi trebuit să fie mai ferm asumată teoretic şi corelată cu acţiunea altor grupuri sociale. Corelată cu acţiunea altor grupuri umane, activitatea generaţiilor artistice ar fi corespuns, de altfel, în mai mare măsură chiar criteriului pe care Francastel îl fixează realităţii istorice: aceea de a fi reconstituită ca un set de comportamente umane în interacţiunea şi mobilitatea lor şi nu „ca şi cînd o singură formă de realitate ar fi comandat pe celelalte".

Acest fel de a concepe „grupul uman" este temeiul şi pentru exagerarea rolului grupului artiştilor în societate. Numai temeiul general, pentru că la o excesivă evaluare a rolului artiştilor într-o civilizaţie, singulară în teoriile contemporane ale literaturii şi artei, contribuie o intersectare complexă de tendinţe: totalitatea de tip paritetic la care se raportează arta, asimilarea artei la limbaj şi ştergerea alteia dintre dimensiunile ei, cea ideologică, uşoara supraevaluare de la început a funcţiei sociale a artei ş.a. Această exacerbare a rolului grupurilor de artişti apare pe fondul unei normale şi binevenite sublinieri, şi aceasta împotriva tendinţelor unanime contemporane de a face din artist numai un „traducător" al unor idei, comportamente sau adevăruri formulate altundeva, a acestuia, cu care sîntem într-un acord perfect: pictorii, atît cei din Quattrocento, cît şi cei de astăzi, sînt printre primele grupuri umane care numără în rîndurile lor oameni îndreptaţi mai mult spre viitor decît spre trecut. Nu putem fi de acord însă cu exagerări care se strecoară uneori în sociologia francasteliană: „Asemeni evului mediu, Renaşterea trebuie să fie considerată drept creaţia voluntară — şi, aş spune, gratuită — a unui mic număr de oameni. Ea marchează momentul în care oamenii care propulsează umanitatea — şi aceştia nu sînt nici politicienii, nici economiştii, nici războinicii, nici negustorii, ci spiritele libere capabile de o amplă anticipare a viitorului în temeiul prezentului, capabile să-şi imagineze un cadru de viaţă diferit de cel actual — scutură jugul gîndirii instituţionali-

zate"[13]. Chiar dacă asemenea afirmaţii, rare dar totuşi prezente, ne-ar putea conduce la ideea unui caracter „elitar" al sociologiei francasteliene, trebuie să subliniem că el diferă net, dacă nu este chiar contrar elitarismului romantic legat de „genialitatea" artistului şi nu are altă semnificaţie decît aceea de capacitate de a anticipa simbolic comportamente viitoare şi de a contribui la instalarea lor. De altfel, dacă urmărim cu atenţie tezele sociologiei francasteliene, chiar specificul realităţii figurative ne opreşte de la orice exagerări ale rolului artiştilor, căci dacă arta este capabilă să prefigureze comportamente umane viitoare şi să contribuie la instalarea lor în societăţi şi civilizaţii, preţul acestei capacităţi este ambiguitatea esenţială şi funciară a artei, faptul că arta nu poate decît vag, imprecis anticipa comportamentele umane.

Alături de soluţiile fertile şi sugestiile interesante, dificultăţile cu care ne întîlnim la nivelul celor două extremităţi ale mecanismului prin care Francastel explică naşterea noilor stiluri figurative ne arată că, cu tot caracterul excepţional al analizei apariţiei şi instalării unei noi ordini vizuale în Quattrocento, în planul teoretic inserţia soluţiilor plastice în ansamblul comportamentelor umane continuă să rămînă o problemă. Într-adevăr, nucleul mecanismului naşterii unui nou sistem figurativ îl constituie, alături de cele două dintre cele trei principii ale lui de Saussure, ideea lui Meyerson, potrivit căreia orice activitate umană se situează la punctul de întîlnire a unei duble serii de fenomene: ea este globală, adică inseparabilă de toate activităţile simultane ale subiectului, şi, totodată, ea este specifică, adică fiecare dintre activităţile particulare între care se împarte activitatea generală se înscrie într-o serie şi se reataşează la modelele

---

[13] P. Francastel, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 259. De asemenea: *Pictură şi . . .*, op. cit., p. 204, *Sociologia artei . . .*, op. cit., p. 470—477. *Contrareforma şi artele în Italia la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, în *Realitatea . . .*, op. cit., p. 470—477 etc.

Scanned with OKEN Scanner

acestei serii[14]. Desigur, atît la nivelul activităţii plastice specifice, cît şi la cel global, al activităţilor simultane ale subiectului, care nu poate fi înţeles decît raportat la totalitatea unei civilizaţii sau societăţi, dificultăţile de care se loveşte inserţia primei în cea de a doua ţin, aşa cum s-a văzut, de fundalul ideologico-teoretic structuralist. Dar ele rămîn numai secundare, pentru că dificultatea centrală apare tocmai la „punctul de întîlnire a unei duble serii" de activităţi şi constă în greutatea de a insera o activitate al cărui specific este accentuat într-un ansamblu de activităţi. Această dificultate centrală a inserţiei soluţiilor plastice în ansamblul comportamentelor umane se evidenţiază în aceea că, la un pol al mecanismului aceste soluţii apar ca specifice, individuale şi chiar aleatorii, pe cînd la celălalt sînt globale, colective şi necesare şi că „punctul de întîlnire" nu poate fi situat teoretic. Că este aşa o confirmă şi tendinţa lui Francastel din ultima sa lucrare, de a aduce activitatea figurativă specifică în sfera antropologicului, ca „o facultate, o capacitate" umană şi de a păstra în sfera sociologiei artei numai „produsul, mereu inadecvat al acestei activităţi"[15].

Regăsim deci, alături de soluţiile şi sugestiile notabile ale lui Pierre Francastel, aceeaşi dificultate ca în sociologia structuralist genetică a literaturii, a lui Lucien Goldmann. Dacă soluţiile şi sugestiile, la fel de altminteri ca unele dificultăţi şi carenţe, provin adesea atît din fundalul ideologic, cît şi din interdisciplinaritatea prin care cele două sociologii se constituie, problema greu de rezolvat a inserţiei unei activităţi semiotice (semiologice) în ansamblul activităţii sociale ţine îndeosebi de interdisciplinaritate. Această problemă poate fi detaliată în necesitatea multiplă de a defini „funcţia simbolică sau semiotică" şi de a fixa mecanismele sale nu numai

---

[14] P. Francastel, *Art et.*, op. cit., p. 108.

[15] idem, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 171, *Semnificaţie . . .*, op. cit., p. 135—136.

la nivelul sociologic, ci și la cel antropologic și psihologic. Ceea ce, deocamdată, în absența unei semiologii generale — sau, ceea ce este același lucru, a unei teorii antropologice sau psihologice a activității semiotice (semiologice) — constituită altfel decît după modelul reducționist al lingvisticii (de fapt: fonologiei) structurale, nu este posibil decît principial. Cum se face atunci că sociologia francasteliană a artei, care este mai apropiată de pozițiile structuralismului francez a putut părea mai promițătoare decît sociologia structuralist genetică a lui Lucien Goldmann? Explicația este aceasta: încercînd să rezolve în absența unei semiologii generale, cu mijloacele teoretice actuale, cu concepte filosofice tradiționale problema inserției artei concepută ca activitate semiotică (semiologică) în social, Goldmann, care este important în primul rînd prin nivelul conceptual al acestei tentative, a ajuns la unele limitări aproape inevitabile, la unele rezolvări de detaliu a problemelor destul de schematice și rigide, care afectează în primul rînd bogăția semnilficațiilor operei, rolul social al literaturii și activitatea creatoare a scriitorului. Pierre Francastel, pornind de la nivelul unor cercetări și interese mai strict aplicative, mai puțin interesat de teorie și metodologie, cît de „lectura sociologică" efectivă a nașterii unor sisteme de semnificare figurative s-a mulțumit să fixeze principii și să dea numai o orientare cu totul generală și deschisă. El a reușit totodată la nivelul acestor principii și a orientării generale să dea o definiție mai bună operei de artă — printr-o polisemie constitutivă — și să ofere o imagine mai adecvată a naturii realității istorice. Astfel, ajutat de erudiția sa istorică și biografică, el a realizat studii deosebite de sociologia artei, dialectice și amănunțite, situate însă întotdeauna, și acesta a fost prețul, în mijlocul a nenumărate probleme și necunoscute, cel mai adesea nerezolvate altfel decît prin postularea sau preluarea interdisciplinară a unor principii. Odată mai mult, să recunoaștem, aceste principii au fost

Scanned with OKEN Scanner

suficient de deschise și de conforme naturii artei și realităților istorice în care aceasta evoluează, încît să asigure fertilitatea cercetării.

3. ANALIZĂ VIZUALĂ ȘI LECTURĂ FIGURATIVĂ

Structuralismul francez este caracterizat, așa cum spuneam, în ansamblul său, de absența preocupărilor pentru felul cum folosesc oamenii semnele și sistemele de semnificare, pentru relațiile semnelor cu „persoanele". Una din implicațiile importante ale lipsei de interes pentru „funcția pragmatică" este paradoxal de puțina dezvoltare în niște *sociologii* ale literaturii și artei, constituite pe fundalul teoretico-ideologic al acestui structuralism, a problematicii „receptării" literaturii și artei și a publicului (publicurilor) literar și artistic. Ceea ce face, între altele, ca nici măcar în variantele „genetice" ale structuralismului, în contextul cărora teoriile asupra literaturii și artei se constituie ca sociologii, funcția operei de artă și a artei să nu fie suficient și dincolo de simpla postulare, reliefată.

Sociologia francasteliană a artei pare însă să constituie și la acest punct o excepție notabilă: Pierre Francastel se interesează de chestiunile pe care le ridică „receptarea" artei și „spectatorii" operei de artă mai mult decît oricare din structuraliștii din prima generație. Dar nici el nu scapă cu totul tendinței generale, care se vădește în caracterul nesistematic și parțial al analizelor sale în această direcție, precum și în exagerările în care se lasă dus urmărind aspecte ale dimensiunilor și limitelor civilizațiilor: atrăgînd atenția că „nu este cîtuși de puțin evident că pictorii lucrează pentru ansamblul societății timpului lor" el ajunge pînă la a afirma că „o operă figurativă este rareori văzută de un public foarte larg, fără a înceta din această pricină a fi semnificativă, și, mai mult chiar, activă"[1]. Totodată, deși interesul său

[1] P. Francastel, *Figura și . . .*, op. cit., p. 18 și 19.

este în general mai mare decît al celorlalţi structuraliști, el se interesează de fapt nu de întreaga problematică a „receptării" operei de artă şi a artei, precum şi de aceea a „publicului", ci numai de o parte a ei, şi anume de „receptare", şi nici de aceasta în întregime, ci numai de ceea ce a fost preluat din aceasta de noua noţiune de „lectură".

Noţiunea de „receptare" estetică s-a născut la sfîrşitul secolului trecut, în strînsă legătură cu ideea artei ca „expresie" şi cu considerarea fenomenului literar şi artistic sub aspectele sale psihologice. În plină epocă de impunere a „ştiinţelor artei" împotriva „esteticii speculative", noţiunea de „receptare", care circumscrie psihologic şi psiho-sociologic contactul spectatorului sau „publicului" cu opera de artă, a reprezentat aspectul constructiv teoretic al criticii noţiunii de „contemplaţie estetică", bazată pe presupoziţia abstractă a unei „sensibilităţi" specifice. Formată printr-o interdisciplinaritate în care psihologia deţinea unul din locurile principale, sociologia literaturii şi artei de la sfîrşitul secolului trecut ca şi sociologia tradiţională de astăzi au utilizat-o şi o utilizează încă frecvent. Dar, odată cu tendinţa contemporană a schimbării interdisciplinarităţii în teoriile literaturii şi artei prin eliminarea dintre componente a psihologiei, în favoarea unei „teorii a semnelor" şi cu aceea de a defini literatura şi arta ca sisteme de semnificare şi nu ca „expresie", termenul de „receptare", ca de altfel chiar procesul pe care îl desemnează, a fost resimţit ca prea global, prea eclectic şi puţin specific, şi înlocuit de „lectură", înţeleasă ca activitate decodificatoare.

Întrucît între curentele contemporane teoretico-ideologice, structuralismul francez a dat în cea mai mare măsură curs în teoriile asupra literaturii şi artei, tendinţelor mai sus semnalate, recuperarea restrînsă, numai sub specia „lecturii", a setului de probleme pe care le implica „receptarea" este mai manifestă. Dincolo însă de numitorul comun, activitatea pe care o presupune „lectura" a primit o configurare specifică, concordantă în

primul rînd cu conceptul de operă de artă al fiecăruia dintre teoreticienii structuraliști ai literaturii sau artei. Așa se face că, pe măsura particularității conceptului francastelian de artă și de operă de artă între cele structuraliste clasice și noțiunea de „lectură" va primi o configurare caracteristică, destul de diferită în ansamblul curentului.

Astfel, am văzut că Pierre Francastel demonstrează și ține să sublinieze autonomia și ireductibilitatea figurativului față de alte realități artistice, literare sau de altă natură. Această tendință se materializează într-un specific al organizării operei de artă. În planul „lecturii" implicația este că, împotriva tendinței structuralismului lingvistic de a extinde odată cu termenul și predominanța și proeminența „limbajului natural" față de alte „limbaje", Francastel va susține că „analiza vizuală" este un sistem de interpretare egal în demnitate cu toate celelalte, deoarece „este tot atît de dificil să descifrezi un tablou pe cît este să citești o carte".

Alături de organizarea specific plastică a operei de artă, și ambiguitatea (polisemia) ei reclamă o „lectură" specifică: dacă, în general, teoriile structuraliste ale literaturii sau artei țin să precizeze codul sau codurile pe care le poate presupune „lectura" — și cel mai adesea numărul lor se dovedește neașteptat de limitat! —, sociologia francasteliană a artei tinde să facă din „analiza vizuală" o activitate care caută nu numai semnificațiile tabloului ci, în același timp și codul care nu este dinainte și limitativ stabilit. Polisemia operei, ambiguitatea constitutivă a artei este răspunzătoare de existența unei „franje de indeterminare" de neeliminat, care cheamă spiritul spectatorului la mișcare și face esența unui „spectacol plastic". Înafară de caracterul specific și de spectacol al „analizei vizuale", organizarea caracteristică și polisemia constitutivă a operei figurative au împreună și o altă implicație al cărui purtător major este însă aspectul de „relief" al tabloului. Pentru a opune odată mai mult figurarea reprezentării, ilustrării

sau simbolizării, Francastel subliniază aspectul de „semn-releu" al imaginii plastice: opera figurativă este „un fel de semn releu care nu este nici modelul, nici imaginea apărută în creierul artistului, nici imaginea elaborată de el la sfîrşitul travaliului său, nici imaginea care apare — diferită — în spiritul fiecărui spectator". „Deosebită de obiect şi de motiv imaginea figurativă este produsul calculat, voit, al unei organizări materiale şi în acelaşi timp intelectuale a cîmpului figurativ. Ea nu se identifică cu semnele folosite pentru a o fixa pe un suport; ea este în imaginar, constelantă şi în acelaşi timp structurantă întrupînd produsele semnificative ale unei activităţi mintale în devenire"[2]. Ca „releu", tabloul este mai mult un obiect înzestrat cu „puterea de a suscita la alţii o activitate", decît o imagine plastică; imaginea nu apare decît la capătul acestei activităţi şi nu se găseşte altundeva decît în spiritul celor care folosesc obiectul. În cîmpul cu două dimensiuni al tabloului spectatorul nu găseşte decît semne fragmentare la diferite nivele de abstractizare şi legături posibile; el trebuie să le descopere şi să le selecteze ca trăsături succesive şi să le integreze într-o viziune interioară. Căci, aşa cum o demonstrează de altfel Wallon şi Piaget, noi nu vedem nici natura, nici operele de artă „dintr-o singură ochire", ci le fragmentăm, iar unitatea lor, imaginea unitară nu se formează pe un ecran plastic fix, după cum nici pe un ecran cinematografic, mobil, ci în spiritul nostru. Ceea ce se impune net şi explicit — şi ceea ce, implicit, impun de altfel şi organizarea specifică a operei figurative şi polisemia ei constitutivă — este activismul subiectului, cu alte cuvinte, contribuţia spectatorului la procesul „lecturii" plastice.

Noţiunea de „receptare" din sociologia tradiţională a literaturii şi artei avea şi această deficienţă: punea spectatorul într-o poziţie pasivă faţă de opera de artă, faţă de artă; definind defectuos polisemia operei de artă

---

[2] idem, *Art et . . .*, op. cit., p. 187, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 177.

structuraliştii restrîng implicit „lectura" la o simplă capacitate a omului de a decoda, de a opera cu semnele; dimpotrivă, sociologia francasteliană a artei oferă, printr-o rezolvare mult mai bună a polisemiei constitutive a artei şi a situs-ului ontologic al operei de artă o soluţie mai justă şi mai fertilă în problemele ridicate de contactul între spectator şi operă. Axul acestei soluţii este activismul subliniat al spectatorului, subiect al „lecturii" plastice. Aspectul activ al receptării este prezent încă de la nivelul percepţiei: chiar de la acest nivel ochiul nostru identifică, selectează şi confruntă. Dar ochiul „baleiază" cîmpul material şi continuu de semne tocmai pentru a descoperi între stimulii nediferenţiaţi, elemente care să coreleze între ele şi care să ne trimită la o anumită experienţă, la repere în propria noastră memorie pentru a lega imaginea de conştiinţa noastră, valori individuale, revelatoare pentru faptele de conştiinţă ale artistului şi la cunoştinţe mai mult sau mai puţin colective, la nivelul societăţilor din trecut şi a celei actuale, repere ale contactului între noi şi alte conştiinţe umane, prezente sau trecute, valori comune sau moduri de gîndire. Pentru că „Orice operă figurativă există în memorie în aceiaşi măsură în care există în percepţie. Sau, mai curînd, în punctul de întîlnire al memoriilor individuale: cea a artistului, cele nenumărate, ale comanditarilor săi, ale contemporanilor şi ale tuturor cititorilor ei din viitor". Tocmai de aceea „Nu există o *singură* modalitate corectă de a privi pictura; nu există o *singură* lectură-tip a unei opere oarecare. Asemenea creatorului operei, spectatorii, beneficiarii ei, sînt activi"[3]. O compoziţie figurativă nu este deci numai un asamblaj de semne materiale: ea slujeşte drept suport unei activităţi legate de căutarea unei semnificaţii. Departe de a fi o reconstituire exactă a percepţiei fundamentale ori a demersurilor unui artist, viziunea unei opere plastice se întemeiază pe o percepţie fizică numai întrucît

[3] P. Francastel, *Figura şi . . .*, op. cit., p. 35.

aceasta orientează un proces activ de reperare și confruntare în care sînt angrenate nu semnele materiale prezente pe ecranul plastic, ci valorile pe care aceste semne le sugerează: „lectura operei figurative implică reconstituirea unui sistem de valori". De aceea este necesară, după Francastel, „descoperirea unei anumite ordini combinatorii situate nu în planul percepției — putem explora multă vreme imaginea înainte de a-i descoperi un înțeles, ci în planul conexiunii", sau, ceea ce el numește regula noțiunii de „parcurs": spectatorul nu poate atribui un înțeles reperelor selecționate „decît în măsura în care determină o ordine intențională de relație". Astfel, „lectura operei de artă ne sugerează un anumit parcurs prin mijlocirea căruia nu comunicăm doar cu domeniul realităților materiale care l-au inspirat pe artist, ci și cu domeniul realităților imaginare"[4]. Prin intermediul „parcursului" — și „lectura plastică" este, cum spune Francastel, o activitate „ambulatorie" —, o compoziție inertă trăiește în spiritul nostru și este înzestrată cu „un grad de mobilitate depășind nesfîrșit de mult micul iluzionism al detaliului reprodus în chip arbitrar".

Pe scurt, acesta este conținutul „analizei vizuale", a „lecturii figurative" pe care spectatorul o face în fața unei opere plastice. Spre deosebire de alte teorii structuraliste ale artei, în sociologia francasteliană acest proces este mai complet și mai nuanțat conceput, el prezintă mai multe soluții și oferă mai multe sugestii pentru sociologia contemporană a artei, pentru că pornește de la o concepție mai adecvată asupra operei de artă și asupra funcției sociale a artei. Nu este însă mai puțin adevărat că această noțiune, așa cum o gîndește Francastel, are și unele carențe, unele insuficiențe, care provin din fundalul teoretico-ideologic, din tipul de interdisciplinaritate sau din particularități ale spiritului autorului ei și pe care orice sociologie a artei, ce s-ar arăta dori-

[4] *ibidem*, p. 47.

toare să preia noţiunea, soluţiile sau sugestiile ei, ar, trebui să le remedieze. Aceste incoveniente pot fi descoperite fie raportînd „lectura figurativă" la noţiunea de „receptare" din sociologia tradiţională a literaturii şi artei, fie constatînd anumite neîmpliniri din chiar interiorul noţiunii; dacă în primul caz nu facem decît să semnalăm distanţa ce desparte două noţiuni asemănătoare dar din două momente diferite ale evoluţiei unei teorii şi ceea ce, odată cu distanţarea, se pierde din păcate, cealaltă alternativă este preferabilă întrucît lasă şanse de dezvoltare unei idei ce este departe de a se fi epuizat.

Atunci cînd descrie mecanismul „analizei vizuale", Pierre Francastel se referă la situaţia cînd spectatorul se află în faţa unui tablou sau unei fresce care aparţine unei civilizaţii comune şi care nu poate fi mai îndepărtată în timp decît perioada istorică unde se află „sursele de inspiraţie ale comportamentelor tehnice, ştiinţifice, economice, juridice" etc., ale acestei civilizaţii. Şi cu toate că înţelegerea restrictivă ca simplă decodificare nu este acceptată, poziţiile structuraliste nu sînt depăşite în ceea ce au ele general: „lectura figurativă" continuă să fie numai o operaţie a omului cu semne sau sisteme de semne mai mult sau mai puţin îndepărtate în timp ca geneză, dar aparţinînd aceleiaşi civilizaţii ca şi cel care le „citeşte", deci tot o activitate semiotică înţeleasă numai ca activitate intelectuală. În ceea ce priveşte pragul minim al „lecturii figurative", el poate fi evidenţiat de îndată ce examinăm răspunsul la întrebarea care este o „piatră de încercare" pentru teoriile contemporane ale literaturii şi artei: cum este receptată arta altor civilizaţii de către „spectatorul" din civilizaţia noastră? „Noi nu înţelegem şi nu iubim arta antică", spune Francastel, referindu-se la descoperirea vechii arte egiptene, „pentru faptul că ea ne traduce gîndurile şi acţiunile cum vrea să o facă arta actuală ci pentru că descoperim, prin referire la experienţa noastră personală validitatea şi autenticitatea posibilă a altor sisteme de echiva-

lenţe cu realitatea, mai mult sau mai puţin arbitrare, la nivelul unei experienţe concrete, tehnice şi sociale a unei epoci"[5]. Spectatorul operei plastice aparţinînd unor civilizaţii diferite istoric şi geografic poate face o „lectură" acesteia; dar îndepărtarea în timp sau spaţiu şterge orice referinţă „fie la un sistem de reprezentare, fie la un mod de realizare" şi pentru el numai „valorile estetice şi cele tehnice sînt cele care supravieţuiesc". În acest caz limită semnele din cîmpul figurativ nu mai trimit decît la anumite relaţii pur plastice şi cu atît mai mult „citirea" lor rămîne numai o activitate semiotică. Prin urmare în toate variantele sale, atît în cele normale, cît şi în cele limită, „lectura figurativă" rămîne o activitate care angajează numai semiologic conştiinţa spectatorului. Or importantă este înţelegerea felului cum angajează opera de artă totalitatea conştiinţei spectatorului. Astfel că, deşi avansează elemente importante — sau: mai importante decît ceilalţi structuralişti — pentru înţelegerea felului cum conştiinţa se foloseşte de opera de artă ca de o maşină pe care tot ea o pune în mişcare şi cum artisticul trece în ideologic şi imaginarul trece în artistic şi invers, în cele din urmă nici Francastel nu depăşeşte îngheţarea sau, mai exact, clivajul geologic specific structuralist al conştiinţei umane. Se prea poate ca acest concept al contşiinţei umane situată social-istoric şi cu tot ce implică ea să se piardă în trecerea de la un tip de interdisciplinaritate la altul: între psihologia empirică, conţinutivistă, atomizantă şi asociaţionistă pe care sociologia structuralistă a literaturii şi artei o refuză şi antropologia culturală care rămîne încă neconstituită. Cu siguranţă însă, ea se pierde odată cu dezinteresul pentru contactul între operă şi publicul real, cu înlocuirea spectatorului operei printr-o abstracţie, care nu este altceva decît semiologul structuralist, şi prin înlocuirea trezirii operei de artă la viaţă de către conştiinţa spectatorului cu procesul restrîns al intelecţiei semiotice.

---

[5] P. Francastel, *Viziune, simbol şi . . .*, op. cit., p. 219.

Ceea ce face ca în sociologiile structuraliste ale literaturii sau artei în ultimă instanţă „lectura" operei să nu fie de fapt decît o formă a studiului sociologic, iar spectatorii, imaginea răsfrîntă şi multiplicată a sociologului.

4. SOCIOLOGIE, SEMIOLOGIE ŞI ARTĂ

Ca mai toţi sociologii contemporani ai literaturii şi artei şi Pierre Francastel este autorul unor proiecte-program destul de ample şi de bine compartimentate[1]. Dar, la fel ca Lucien Goldmann, ceea ce a ajuns să realizeze efectiv din acest program a fost mai ales o „sociologie a operei": un nou concept sociologico-semiologic (semiotic) al operei de artă, o concepţie destul de originală asupra rolului social al operei figurative şi, în general, al artei, o orientare a cercetărilor spre căutarea semnificaţiilor sociale a operei plastice. Cercetarea sociologiei francasteliene a artei se concentrează deci asupra operei de artă; ea nu este altceva, în principiu, decît tot o „analiză vizuală": corectînd paradoxul de mai sus, am putea spune că studiul sociologic al „realităţii figurative", „lectura" sociologică este forma deplină şi pătrunzătoare a „lecturii figurativului". Astfel că, deşi sociologia francasteliană a artei este şi purtătoarea unei noi concepţii asupra operei plastice, asupra naturii şi funcţiei acesteia, din perspectiva superioară a disciplinei, ca şi din aceea a intenţiilor autorului ei ea acţionează ca o metodologie a „lecturii" sociologice, analizîndu-i problemele şi indicîndu-i repere şi itinerarii.

„Lectura" sociologică ocupă în sociologiile structuraliste — şi deci semiologice (semiotice) — locul pe care îl ocupa în sociologiile clasice ale literaturii şi artei

---

[1] vezi: P. Francastel, *Artă şi sociologie*, op. cit., precum şi: *Program pentru o sociologie a artelor*, după I. Aluaş şi I. Drăgan, *Sociologia franceză contemporană* (antologie) E. P., Buc., 1971.

Scanned with OKEN Scanner

„explicația sociologică". Caracteristică secolului al XIX-lea și primei jumătăți a secolului XX, „explicarea sociologică" a artei căuta motivele sociale — prin intermediul celor psiho-sociale — ale tendințelor estetice și ideologice ale operei de artă și, îndeosebi, ale „școlilor și curentelor literar-artistice", sau ale literaturilor și artelor naționale. Defectul principal al „explicației sociologice" constă în frecventa ei aplicare deductivă: pornind de la principii sociologice și cadre sau situații sociale se încerca „regăsirea" lor la nivelul aspectelor conținutului operei. Înlocuind în sociologiile structuraliste ale literaturii sau artei „explicația", „lectura sociologică" promite — și opere cum sînt *Le Dieu caché* a lui Lucien Goldmann și *Figura și locul* a lui Pierre Francastel îndreptățesc astfel de promisiuni — să depășească reducționismul și deductivismul acesteia printr-o dialectică reciprocă în care socialul luminează opera de artă, dar și socialul este luminat prin operă, și să caute în operă, mai ales la nivelul structurilor, aspecte ale societății și epocii istorice, care nu puteau fi altfel obținute și care îmbogățesc înțelegerea realității istorice respective.

La fel ca și în cazul înlocuirii „receptării" prin noțiunea de „lectură figurativă" și schimbarea „explicației sociologice" prin „lectura sociologică" stă sub semnul modificării interdisciplinarității prin care se constituie sociologia literaturii și artelor. Căci dacă vrea să ajungă pînă la esența estetică a literaturii și artelor și nu să rămînă la aspectele lor pur sociale — adică la caracterul lor de „instituții sociale", la caracteristicile sociale ale profesiunilor artistice etc. —, sociologia nu se poate altfel constitui, decît interdisciplinar, adică luînd forma unei cercetări care se desfășoară în interiorul sociologiei, dar care, pentru a pune în lumină complexele relații dintre social și artă, integrează la acest nivel explicativ rezultatele altor discipline. Astfel, sociologia artei din secolul trecut și sociologia contemporană dar tradițională a artei a integrat în principal cercetărilor sale psiho-

Scanned with OKEN Scanner

logia şi esteticile sau teoriile literaturii ori artei. Iar astăzi, pe fundalul teoretico-ideologic al structuralismului francez sociologia literaturii a lui Lucien Goldmann şi sociologia artei a lui Pierre Francastel integrează cercetărilor sociologice metode şi rezultate ale teoriei semnelor — „semiologiei", după teoreticienii care urmează tradiţia saussureană şi care uneori o subdivid apoi în „lingvistică" şi „semiotică", după cum semnele aparţin sau nu limbajului verbal, sau „semiotică", după tradiţia gîndirii engleze, resuscitată de Charles Morris — precum şi ale teoriilor literaturii sau artelor. Mutaţia care a survenit în interdisciplinaritatea prin care se constituie sociologia contemporană a literaturii sau artelor este înlocuirea psihologiei, sau, mai bine, a psiho-sociologiei, cu „teoria semnelor": este ceea ce trebuie să subînţelegem atunci cînd, frecvent în primele scrieri de sociologia artei Francastel spune că „nu poate exista sociologie a artei fără o abordare prealabilă a problemelor de comunicare". Totodată structuralismul francez a impus una din ideile sale de reală valoare teoretică şi metodologică, care nu este alta decît aceea a inevitabilităţii interdisciplinarităţii, înţeleasă altfel decît simplu transfer de metode şi concluzii, rezultat al interferenţei mai mult sau mai puţin accidentale, dintre discipline diferite. Pierre Francastel este perfect conştient de necesitatea unei cercetări interdisciplinare şi subliniază, încă de la prima sa lucrare de sociologie a artei, *Pictură şi societate* (1951), „extraordinarul profit care rezidă în stabilirea de legături de metodă sau de ipoteze cu alte discipline în progres: epistemologia, matematica, antropologia, etnografia, nemaivorbind de necesitatea unei informări la zi în ceea ce priveşte istoria literaturii sau filosofia"[2].

Această interdisciplinaritate formată la nivelul unor teorii sociologice prin integrarea metodelor, mijloacelor şi rezultatelor „teoriei semnelor" şi teoriilor literaturii sau artelor, care reprezintă nucleul sociologiei struc-

---

[2] P. Francastel, *Pictură şi* . . . , op. cit., p. 30—31.

turaliste a literaturii şi artelor, nu este însă explicită nici la Lucien Goldmann, nici la Pierre Francastel. Desigur, Francastel evocă „extraordinarul profit care rezidă în stabilirea de legături de metodă sau ipoteze cu alte discipline în progres", dar o face numai pentru a enumera acele discipline în care, la momentul respectiv, adică în deceniul şase, se ilustra spiritul structuralismului francez — în epistemologie: Jean Piaget, în matematică: grupul Bourbaki, în antropologie şi etnologie: Claude Lévi-Strauss şi şcoala sa — unde între alte idei structuraliste era prezentă şi aceea a unei interdisciplinarităţi centrată pe „teoria semnelor", fără însă a propune explicit interdisciplinaritatea pe care o semnalăm. Că sociologia structuralistă a literaturii sau artelor se constituie în principal printr-o astfel de interdisciplinaritate o demonstrează, aşa cum am încercat să o arătăm, natura investigaţiilor concrete — care în sociologia literaturii a lui Goldmann şi în sociologia artelor a lui Francastel sînt semiologice (semiotice) şi respectiv literare şi plastice — şi faptul că ele sînt integrate la nivelul sociologic al cercetării. De asemenea, comparaţia între tipul structuralist de cercetare sociologică a literaturii sau artelor şi cel clasic sau tradiţional subliniază odată mai mult caracterul interdisciplinar al cercetării, evidenţiază componentele şi relevă mutaţia care a avut loc şi care substituie teoriilor psihologice, teorii semiologice.

Pe lîngă faptul că interdisciplinaritatea pe care am semnalat-o nu este întotdeauna explicită, mai trebuie să precizăm şi că ea nu este decît formula unui „tip pur, ideal" al interdisciplinarităţii efective. Ea nu conţine decît numele generic al disciplinelor componente, care, pe fundalul teoretico-ideologic al structuralismului francez, la fel ca şi culorile pe paleta unui pictor, pot lua diferite nuanţe teoretice şi ideologice. Astfel încît, ca formulă interdisciplinară generică pe fundalul teoretico-ideologic al structuralismului francez, ea nu reprezintă decît numitorul comun al unor sociologii ale literaturii sau artelor cum sînt cele ale lui Lucien Goldmann şi Pierre

Francastel, care la o examinare de detaliu se dovedesc destul de diferite între ele. De aceea, pentru a pune în lumină sursele particularei configurații a sociologiei francasteliene a artei, pe care am ținut să o subliniem, nu este suficient să apelăm la formula interdisciplinară a unei cercetări sociologice care integrează investigații semiologice și plastice, ci trebuie să arătăm cum se particularizează ea și, la fel ca pentru Lucien Goldmann, care sînt componenții secundari care însoțesc această particularizare.

Analizele desfășurate pînă aici asupra diferitelor planuri ale sociologiei francasteliene a artelor — conceptul de operă de artă, rolul ei social, concepția generală asupra artelor, mecanismul genezei noilor sisteme figurative, „lectura figurativă" — ne îngăduie să trasăm două direcții principale ale particularizării formulei de interdisciplinaritate specifică sociologiilor structuraliste ale literaturii sau artei. Prima dintre ele privește chiar pe unul din constituienți interdisciplinarității: în prima generație a curentului structuralismului francez, Pierre Francastel este singurul care optează pentru o semiologie necentrată lingvistic, cu toate că progresul lingvisticii structurale (și mai ales al fonologiei) îi este perfect evident. Este foarte probabil că această poziție este consecința faptului că el se ocupă nu de literatură, ci de artele plastice, care nu „folosesc" limbajul natural ca materie: în felul acesta Francastel are ocazia de a resimți mai acut dificultatea aplicării unei semiologii centrată pe lingvistica structurală (și mai mult pe fonologie) în studiul artelor plastice, decît acei dintre structuraliști care se interesează exclusiv de literatură. De aceea a pretins o semiologie mai largă, descentralizată, la care ceea ce numim astăzi semiotici ale artelor plastice, filmului etc., să participe cu aceiași îndreptățire ca lingvistica structurală. Totodată, el este mai conștient decît ceilalți structuraliști de stadiul încă inițial al evoluției acestei „teorii a semnelor" și de aspectul ipotetic, fragmentar și provizoriu al soluțiilor ei și consideră aceste puncte de plecare

Scanned with OKEN Scanner

mai mult ca postulate şi posibilităţi, decît ca axiome şi certitudini. Caracterul pronunţat de obiect al operei plastice faţă de opera literară, dubla activitate nu numai figurativă ci şi materială pe care o presupune opera plastică alimentează o tendinţă mai mult sau mai puţin latentă de a considera activitatea artistică drept o activitate pe care cercetarea semiologică n-ar putea-o acoperi în întregime. Toate aceste modificări ale unuia din componenţii formulei interdisciplinare constituie una din sursele principale pentru multe din soluţiile şi sugestiile sociologiei francasteliene care depăşesc limitările teoretice şi mai ales ideologice, ale structuralismului francez.

O altă particularizare a acestei formule interdisciplinare a cercetării în sociologia francasteliană se realizează prin adăugarea unei discipline: istoria artei. Aici şi-a spus cuvîntul „formaţia" lui Pierre Francastel: înainte de a fi un sociolog propriu-zis al artei el a făcut „anchete istorice şi arheologice reclamate de programul restaurării castelului din Versailles", s-a preocupat de o anchetă „asupra surselor nescrise ale civilizaţiei trecute", şi, în general, de o istorie a artei, arta fiind pentru el un astfel de document[3]. Această activitate anterioară a fost un impuls important în direcţia unei semiologii a artelor plastice, înţelese ca o activitate specifică, distinctă şi egală în demnitate cu alte activităţi sociale şi a alimentat împotriva unei neutralităţi axiologice destul de răspîndită în teoriile contemporane ale artei un discernămînt înalt al valorilor estetice ale operelor de artă. Totodată, această îndelungată activitate — din 1925 pînă în 1948 — a oferit lui Pierre Francastel, spre deosebire de orice alt reprezentant structuralist al teoriilor literaturii sau artelor, o vastă temelie istorică pentru sociologia artei. De altfel, el pretinde explicit şi împotriva orientărilor actuale, raporturi de „bună vecinătate" între

---

[3] după Ludwig Grünberg, *Pierre Francastel şi virtuţile limbajului plastic*, prefaţă la: P. Francastel, *Pictură şi . . .*, op. cit.,

sociologia și istoria artei: deși lecția istoricității a încetat să mai fie la modă, ea trebuie reținută și nu numai în sensul unei preluări de informații, ci în acela mai general și mai profund, de a ne menține în apropierea faptelor. Prezența istoriei artelor este deci cea de a doua sursă a configurației particulare a sociologiei francasteliene. Ea permite, în absența psihologiei, prin biografiile artiștilor, să reintroducă artistul, exclus ca personalitate creatoare de către structuraliști, în mecanismele explicative ale sociologiei artei și să definească destul de corect locul artiștilor, în raport cu soluțiile pe care le-au adus, în evoluția unei „ordini vizuale", în speță a celui din Quattrocento. Pe această cale avem adesea surpriza de a vedea viu, funcționînd, mecanismul genezei sistemelor figurative, în pofida absenței unor teoretizări particulare, cu toată distanța dintre datarea istorică și biografică a acestei desfășurări și principiile orientative, cu totul generale. Pentru a înțelege mai bine configurația specifică sociologiei francasteliene trebuie să precizăm că istoria artei nu vine să se adauge celorlalți componenți ai formulei interdisciplinare ca o nouă componentă teoretică, ci mai mult ca o dimensiune și aceasta pentru că Pierre Francastel nu face teorie de dragul teoriei sau metodologiei, ci pentru necesitățile unei analize imediate și aplicate. Astfel încît, prin istoria artei interdisciplinaritatea cercetării sociologice primește, mai degrabă decît un component, o nouă dimensiune, iar sociologia francasteliană a artelor apare în proximitatea unei istorii sociale a artelor, sau mai bine și mai precis, așa cum o definește chiar autorul ei, ca o „sociologie istorică" (uneori adaugă și: comparativă).

Subliniind la Pierre Francastel calitățile unei gîndiri care pleacă de la fenomenul istoric spre principiile teoretice și soluțiile și sugestiile care îi singularizează poziția în contextul structuralismului francez, am fi incorecți față de sociologia lui Lucien Goldmann, dacă nu am pune în evidență și neajunsurile. Căci, la fel cum o gîndire care pornește deductiv, de la principii cu un înalt nivel

Scanned with OKEN Scanner

de abstractizare — şi acesta este cazul sociologiei lui Goldmann — nu are suficientă vigoare aplicativă cînd ajunge la obiect, invers, o gîndire care pleacă de la analize aplicate spre noţiuni, principii şi categorii nu mai are la nivelul unei abstractizări înalte suficient elan teoretic. Este evident că o parte din dificultatea de a surprinde conţinutul ferm al unor noţiuni şi principii se datorează unei continue mişcări a gîndirii şi caracterului concret al analizelor, sau unei polemici în folosul unor interpretări exemplificative, dar totodată este neîndoielnic că şi caracterul deschis, voit neterminat şi nesistematizat îşi are partea sa. Aşa se face că, atunci cînd elogiem la Francastel calităţi care îl deosebesc de structuraliştii excesiv formalişti şi deductivişti, nu trebuie să uităm că, în schimb, la el vom întîlni uneori interpretări sau analize care pot părea insuficient conceptualizate, că haloul fertil al noţiunilor pe care le propune poate duce totodată la imprecizie, că analizele sale sînt adesea pămînturi fabuloase pe hărţi încă necartografiate, care nu indică deci un drum pînă la ele.

Dar, după cum o spune şi Francastel, nu numai o nouă interdisciplinaritate faţă de care sociologiile structuraliste ale literaturii sau artelor se constituie ca variante face posibilă prin mutaţia ce o aduce o nouă sociologie a artei: „. . . problema posibilităţii unei sociologii a artei nu se referă numai la raporturile existente, de fapt, între discipline intelectuale mai mult sau mai puţin înrudite“[4]. Existenţa unei sociologii a artei şi, implicit, apariţia uneia noi, este condiţionată şi de locul artistului în societate precum şi de locul artei sale în civilizaţia respectivă. Această condiţionare este interesantă nu atît în sine — lucrul era cunoscut — cît pentru contribuţia ce o aduce în precizarea şi completarea rosturilor sociologiei artei: „O sociologie a artei n-are nici o semnificaţie dacă nu permite, graţie analizei foarte precise a anumitor opere, considerate ca produsul unei activităţi originale a spiritului, să îmbogăţim datele fundamentale,

[4] P. Francastel, *Sociologia artei şi . . .*, op. cit., p. 26.

în funcţie de care se elaborează o istorie şi o cultură a lumii moderne". Din această perspectivă „Posibilitatea şi oportunitatea unei sociologii a artei apare astfel ca încununarea dezvoltării actuale a culturii"[5]. Prin urmare Pierre Francastel exprimă, pe seama unor mijloace teoretice contemporane o atitudine culturală şi socială nouă faţă de artă. Putem recunoaşte sociologiei francasteliene a artei ca şi unei mari părţi din teoriile actuale asupra artelor acelaşi rost: de a da seamă prin raportare la conceptele, schemele, disciplinele şi metodologiile existente de o experienţă mai mult sau mai puţin personală, dar în orice caz contemporană a artei. În cel mai înalt grad simptomatic este din acest punct de vedere faptul că meditaţia asupra artei îşi găseşte cea mai mare vigoare tocmai pe terenul sociologiei şi nu pe acela al filosofiei, esteticii, psihologiei sau istoriei artei, că numai cercetarea de orientare generală sociologică este capabilă astăzi să integreze într-o explicaţie coerentă cele mai multe investigaţii din celelalte discipline socio-umane contemporane. Este ca şi cum astăzi opera de artă ne-ar putea spune ceva nou mai ales sociologic, după cum altădată ne-o spunea mai ales filosofic, sau estetic, sau psihologic (respectiv psihanalitic); ca şi cum, îndeosebi faţă de operele de artă ale trecutului, sociologia artei ar funcţiona ca o hermeneutică specială. Ceea ce ne face să credem că şi dacă structuralismul ca fundal teoretico-ideologic împreună cu disciplina sa centrală, semiologia, în care se concentrează mutaţia produsă în interdisciplinaritatea prin care se constituie sociologia literaturii şi artelor, nu va mai face, cum este şi de aşteptat, deosebite progrese şi va rămîne în coordonatele pe care le-am analizat, acest curent de gîndire împreună cu teoria pe care s-a născut îşi vor fi îndeplinit acel rol care le asigură un loc în istoria teoriilor asupra literaturii şi artei; de a pune în lumină nouă faţete mai vechi ale artei sau de a fi impus altele noi.

---

[5] *ibidem*, p. 31. Pentru problemă vezi: p. 26—32.

Scanned with OKEN Scanner

III. PENTRU O SOCIOLOGIE MARXISTĂ A OPEREI DE ARTĂ

1

Legăturile dintre artă şi societate, îndeosebi în formele lor particulare, au fost remarcate cu mult înainte de secolul XIX, fără ca aceasta să ne permită să vorbim despre un „studiu sociologic" al acestora, o „sociologie a artei" devenind posibilă, bineînţeles, numai după constituirea unei „sociologii generale". Dar dacă sociologia artei este un studiu interdisciplinar, acest temei al apariţiei sale, principal fără îndoială, însă, din păcate, adesea şi singurul care se dă, se dovedeşte insuficient. Căci sociologia artei presupune atunci, înafara sociologiei generale a cărei ramură este considerată îndeobşte a fi, şi o anumită teorie a artei, un anumit nivel de dezvoltare al acesteia[1]. Şi mai presupune încă, cel puţin un element: o disciplină — „mediator teoretic", care să permită punerea în contact a celorlalte două, în funcţie de realitatea mediatoare, prin intermediul căreia este gîndită relaţia dintre societate şi artă. O astfel de disciplină — mediator a fost, spre exemplu, în secolul trecut, cînd opera de artă, curentele sau „şcolile" literare şi artistice erau articulate cu un anumit „mediu social" prin mijlocirea „psihicului individual al artistului", psihologia.

Aceste trei discipline — mai precis anumite variante doctrinare ale lor — s-au putut întîlni însă numai datorită unei anumite „atmosfere spirituale", pe paleta unui anumit fundal teoretico-ideologic pe care s-au selectat nuanţele componentelor şi s-a închegat — prin raţiuni şi cu raţionamente metadoctrinare — interdisciplinari-

[1] „artă" este întrebuinţat aici în sensul sintetic de: literatură, arte plastice, dramatice, film etc.

tatea specifică sociologiei artei. Fundalul teoretico-ideologic pe care s-a constituit, la sfîrşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX, sociologia artei a fost, mai întîi, acela general şi vag al diferitelor filosofii ale istoriei şi filosofii sociale, apoi, din ce în ce mai precis şi conturat, acela al hegelianismului, marxismului şi pozitivismului, din care emană, de altfel, şi sociologia, ca disciplină.

În fine, impulsul spre acest studiu interdisciplinar, de tip sociologic l-a dat schimbarea „formelor sociale şi necesităţilor intelectuale", care a fost, la începutul şi în cursul secolului XIX atît de profundă, încît a devenit necesar „a-i atribui artei un loc într-o lume nouă". Această schimbare a „formelor sociale" şi a „formelor artistice", care s-a petrecut în decursul unei singure generaţii şi în contextul unei gîndiri cu o din ce în ce mai pronunţată tentă istorică şi sociologică, a putut fi astfel concepută în concomitenţa sa, impunîndu-se studierea ei ca atare. Axiomă şi miză în filosofiile şi esteticile anterioare, unde era reconstruit ideologic şi speculativ, în consonanţă cu valorile sociale date şi cu exigenţele faţă de efectele pedagogice, morale sau politice ale artei, deci, în principal, de manieră normativă, locul artei în societate a devenit atunci şi în acel context larg teoretico-ideologic, problemă şi impuls al unui studiu în mai mare măsură teoretic şi empirico-aplicativ chiar, deci, în principal, explicativ.

Astfel că, dacă am vrea să formulăm, pe scurt, o matrice a factorilor care au prezidat debutul studiului sociologic propriu-zis al legăturilor dintre societate şi artă, ar trebui să reţinem neapărat: 1. existenţa unei „sociologii generale" şi a unei „teorii a artei", cu un anumit nivel de dezvoltare şi în anumite variante doctrinare, compatibile principial; 2. prezenţa unei anumite discipline capabilă de a media contactul şi relaţiile teoretice dintre cele două; 3. o filosofie, un fundal teoretico-ideologic pe care se face selecţia unor anumite variante doctrinare a „sociologiei generale", „teoriei artei" şi „disciplinei-mediator" şi articularea lor metadoctrinară, în

Scanned with OKEN Scanner

funcţie de un model mai general al legăturilor dintre societate şi artă (evident, şi mai încărcat de ideologie); şi, în fine, simultan cu toate acestea şi într-un alt plan: 4. resimţirea necesităţii unei noi situări a locului artei în societate, ca urmare a unor schimbări de amploare sau marcante în unul din cei doi termeni, sau chiar în ambii şi impulsul de a trece de la o mai veche doctrină asupra artei, care a devenit, în urma schimbărilor contextului teoretico-ideologic, „ideologică", la una „teoretică" (procesul este, de altfel, continuu: există, de la epocă la epocă, impulsul de a trece de la „ideologic" la „teoretic"). Fiind, după cum se vede, o matrice a esenţei interdisciplinare a studiului sociologic al artei, această matrice este aplicabilă nu numai momentului de debut, ci şi oricărui alt moment al istoriei sociologiei artei. Ea corespunde atunci, implicit, şi scopului care ne-a determinat să o construim şi să o prezentăm: acela de a evalua situaţia actuală a sociologiei artei.

Examinînd situaţia epistemică a disciplinelor binomului constitutiv invariant al sociologiei artei, „sociologia generală" şi „teoria artei", constatăm că, cu toată dezvoltarea internă intensă a acestora, modificări hotărîtoare pentru studiul interdisciplinar care ne interesează, aşa cum este şi normal, n-au survenit. Nu este însă lipsit de importanţă să subliniem o accentuare faţă de momentele anterioare, a tendinţei spre interdisciplinaritate a celor două componente ale binomului, ceea ce este în acord cu linia evolutivă generală a disciplinelor socio-umane: pe de o parte, compatibilitatea între variantele doctrinare ale celor două discipline a crescut printr-o uşoară deplasare a propriei lor atitudini — sociologia tinde să investigheze arta fără a eluda specificul acesteia, iar teoria artei nu mai susţine autonomismul excesiv, care a fost lozinca unei anumite perioade şi unor teoreticieni; pe de altă parte şi mai ales, apariţia şi generalizarea ideilor şi metodelor structuraliste, a căror vocaţie interdisciplinară este unanim recunoscută şi apreciată, a contribuit la formularea unei terminologii şi meto-

dologii comune şi a impus principiul izomorfismului structurilor în domeniul disciplinelor socio-umane. În ceea ce priveşte însă natura disciplinei-mediator a intervenit o schimbare cu adevărat radicală, o mutaţie: în a doua jumătate a secolului nostru aceasta tinde să nu mai fie reprezentată de către psihologie, ci de „teoria semnelor", de către semiotică (semiologie).

Schimbarea disciplinei-mediator al relaţiilor teoretice interdisciplinare dintre „sociologia generală" şi „teoria artei" ne atrage atenţia asupra faptului că şi modelul de la care se porneşte în conceperea relaţiilor social-artă, precum şi mijloacele metadoctrinare prin care sînt conexate cele trei discipline, trebuie să fie altele. Şi, într-adevăr, în fundalul teoretic al sociologiei artei, înafara marxismului care rămîne principalul component[2], şi a elementelor de neopozitivism, nu atît de importante astăzi, apare încă un constituient important: structuralismul. Acesta este introdus, nu numai prin semiotică (teoria semnelor), — disciplină eminamente structuralistă, — şi deci prin ideea de a stabili între social şi opera de artă relaţia de la semnificat la semnificant (semn), ci încă şi prin teoriile şi metodele dezvoltate sub dominaţia conceptului de structură în sociologie sau, îndeosebi, în teoria diferitelor arte.

În fine, o nouă abordare sociologică a artei este resimţită, ca necesară şi în cele două contexte mai largi la care ne-am referit, atunci cînd am examinat debutul studiilor de acest tip: acela al realităţilor contemporane ale vieţii sociale şi artistice, precum şi acela al sistemului abordărilor teoretice ale artei. În cazul primului context, schimbarea ce a survenit — „mijloacele de comunicaţie în masă"; multiplicarea, dar şi schimbarea condiţiilor „experienţei artistice" prin posibilitatea reprodu-

---

[2] Verner Mahrholtz, în *Literaturgeschicht und Literaturwissenschaft*, (1931), situează întreaga sociologie a literaturii — şi, prin extindere, şi cea a artei — sub influenţa marxismului (după T. Herseni, *Sociologia literaturii*, în „Luceafărul", anul XX, nr. 17(208)/ 23.04.1966.

cerii răspîndirii şi transportării operei de artă; uluitoarea capacitate de a recepta ca artistice produsele altor civilizaţii şi epoci; angajarea socială mai intensă şi mai evidentă a artei ş.a. — separă poate tot atît de net a doua jumătate a secolului nostru faţă de secolul anterior, pe cît era acesta din urmă faţă de cele dinaintea lui, şi face în mod egal necesară o nouă sociologie a artei, pe cît era atunci apariţia sa.

În al doilea caz, al contextului abordărilor teoretice ale artei, o breşă în sistemul acestora a apărut încă de la sfîrşitul secolului XIX: pulverizarea, după 1870, a „esteticilor filosofice" şi apariţia esteticilor „experimentale", „ştiinţifice", şi aceasta a deschis tentativelor de studiu sociologic un cîmp din ce în ce mai larg de afirmare. Odată cu consumarea tensiunii conceptuale a filosofiei clasice şi postclasice germane, estetica filosofică — de fapt o „filosofie a artei" — a cedat în faţa „ştiinţelor artei"[3] şi, chiar dacă tentativele de acest fel n-au lipsit nici secolului nostru — Hartmann, Lukacs ş.a. —, amploarea, profunzimea şi, îndeosebi, nivelul speculaţiei filosofice anterioare, n-au fost egalate. Repudierea speculaţiei filosofice devitalizate, apariţia sau dezvoltarea unor discipline, care prin statutul lor epistemologic puteau exercita presiuni asupra esteticii — psihologia, sociologia, semiotica, lingvistica, teoria informaţiei ş.a. —, tendinţa scientistă a esteticii chiar, de a-şi asuma şi o atitudine explicativă, precum şi alte motive de mai mică importanţă au împins în prim planul abordărilor artei

---

[3] Atitudinea devoratoare a acestora faţă de estetică şi filosofia artei trebuie privită cu circumspecţie, căci „ştiinţele artei" nu erau atunci — şi în marea lor majoritate nu sînt nici azi — capabile să-şi decupeze singure obiectul. Ce este artă şi ce nu este artă, ce este operă de artă şi ce nu este operă de artă era — şi este încă — dat în urma unui alt travaliu decît al acestora. Mai observăm că estetica a oferit ea însăşi calul troian acestei atitudini: instrumentaţia conceptuală a abordărilor şi, uneori, chiar unele analize prefigurative pentru un studiu sociologic, psihologic, semiologic sau de altă natură al artei. O analiză mai detaliată a acestor relaţii în A. Codoban, *Estetică şi sociologia artei*, în „Echinox", anul VI, nr. 1—2—3 ianuarie — februarie — martie 1974, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

pe cele extrinseci, în raport cu cele intrinseci. La rîndul său, faptul că secolul trecut, ca şi secolul nostru, sînt dominate de „socialitate" a selectat şi a promovat, dintre abordările extrinsece, pe cea sociologică. Astfel că, în faţa necesităţii unei abordări extrinsece a artei precum şi a aceleia de a centra şi ierarhiza, acest tip de abordare, sociologia artei, prin caracterul ei interdisciplinar este singura în măsură de a răspunde pozitiv, îndeplinirea acestei sarcini teoretice face şi ea necesară o nouă sociologie a artei.

Analogia între factorii care au prezidat momentul debutului şi cei care formează contextul stării actuale n-a făcut decît să atragă, principial şi abstract, atenţia asupra posibilităţii şi necesităţii unei „noi" sociologii a artei. Dar există oare, efectiv şi concret, o nouă sociologie a artei, care să corespundă semnalmentelor pe care le-am dat? Ce lucrări îi reflectă poziţiile şi cine sînt reprezentanţii ei?

Pentru a putea indica atari poziţii trebuie să recurgem la o dihotomizare ajutătoare a orientărilor abordării sociologice: în multitudinea de poziţii care sînt considerate, în sensul larg al termenului, „sociologie a artei" putem, în principal şi conştienţi de schematismul şi dificultăţile de situare a unei concepţii concrete într-o anumită categorie, discerne

— abordările unidisciplinare, exclusiv sociologice, ale artei, de

— abordările interdisciplinare, unde sociologia este numai una din componente, chiar dacă cea esenţială, definitorie. Se observă cu uşurinţă că dihotomia abordărilor sociologice a artei pe care o propunem se suprapune, deşi niciodată perfect, peste dihotomiile oferite de alte cupluri categoriale: natura problemelor urmărite — circulaţia bunurilor artistice într-o societate dată; instituţiile sociale literare şi artistice; baza economică a producţiei artistice; organizarea vieţii artistice; originea şi poziţia socială a artistului ş.a., pe de o parte, natura şi funcţia, geneza şi evoluţia socială a fenomenului artistic;

Scanned with OKEN Scanner

partea care revine socialului în opera de artă ş.a., pe de altă parte —; factura cercetărilor — analitic-empirică şi cantitativă şi sintetic-explicativă şi calitativă —, extracţia sau provenienţa problemelor — istoria artei în primul caz, teoria artei sau estetica, în al doilea —; poziţia şi interesul teoretic al cercetătorului — sociolog care face un studiu pur sociologic al artei şi teoretician al artei care utilizează, între altele şi acordîndu-le o mai mare pondere, metode şi concepte sociologice —; perspectiva axiologică — neutralitate axiologică sau asumarea judecăţii de valoare estetică — ş.a. Între cele două tipuri ale abordării considerăm — şi intervine aici o opţiune conştientă şi vizibilă în acumularea anterioară de calificative — ca sociologie a artei în sensul autentic al termenului, conform adică cu natura epistemică intimă a disciplinei, numai abordarea interdisciplinară constituită în baza unei anumite doctrine sociologice. Astfel delimitată aria unde trebuie să le căutăm, poziţiile reprezentative pentru o nouă sociologie a artei devin uşor de detectat, întrucît pe lîngă caracterul interdisciplinar mai trebuie:

— să conţină ca disciplină mediator în locul psihologiei, semiologia, „teoria semnelor", iar

— în fundalul lor teoretico-ideologic să se găsească, pe lîngă cele de provenienţă marxistă sau neopozitivistă, şi ideile şi metodologia structuralismului. Or doctrinele care corespund în cea mai mare măsură acestor coordonate sînt cele ale sociologilor francezi ai artei: Lucien Goldmann; Pierre Francastel; Jean Duvignaud şi, în oarecare măsură, Robert Escarpit; operele acestora, ca şi lucrările colaboratorilor şi discipolilor lor reprezintă în cea mai mare măsură ceea ce înţelegem concret prin „noua sociologie a artei".

Sociologia artei, care ia fiinţă prin noua interdisciplinaritate, depăşeşte în multe privinţe realizările formei sale anterioare. Avînd ca „disciplină-mediator" „teoria semnelor" (semiotica), sociologia actuală a artei tinde

să se manifeste ca o „semiologie de un tip deosebit", tot așa cum, la începuturile ei cînd între constituienții interdisciplinarității figura pe acest loc psihologia, era o „psihosociologie de un tip deosebit". Aceasta permite, fără a forța nota, o mai mare apropiere între artă și social: triadei care fragmentează în mai mare măsură fenomenul artistic, autor-operă-public (publicuri), și care se baza încă pe mai vechile modele deterministe, ușor mecaniciste și reducționiste, i se substituie, în baza principiului structuralist al izomorfismului și al conceperii naturii relației ca fiind de semnificare — adică situîndu-se între semnificat și semnificant —, diada mult mai unitară: societate (viața istorică a grupului social) — operă de artă. De asemenea, în baza acelorași principii și idei de clară origine structuralistă, „lectura sociologică" trece de la conținuturi la structuri și cîștigă în profunzime și acurateță, situîndu-se la un nivel mai teoretic.

Cum este și firesc, nici această formă nouă a sociologiei artei, cu toate realizările ei remarcabile, nu poate evita dialectica absolutului și relativului gnoseologic, a soluțiilor pe care este capabilă să le ofere, și a noilor probleme, pe care, la rîndu-i, le aduce cu sine. Între carențele și limitările importante care apar și care sînt adesea rezultatul acelorași mijloace cu care au fost obținute realizările, trebuie să notăm în primul rînd faptul că, odată cu dezinteresul pentru psihologie intervine și o estompare a rolului de mediator al psihicului individual și, ca urmare nedorită, o estompare a rolului artistului[4]; apoi faptul că, aspectele atît de importante ale creației și libertății artistice sînt destul de neglijate, dacă nu chiar eliminate; în fine faptul că, dacă sociologismul vulgar a fost categoric înlăturat, un anumit reducționism

Adevărul este că sustragerea verigii reprezentate de psihicul individual și, ca urmare, reducerea rolului artistuui nu este numai rezultatul impunerii unei noi realități, aceea a semnului.

[4] O contribuție impotrantă și-a adus aici și psihanaliza, care, prin inconștient a autonomizat în mare măsură psihicul individual în raport cu orice alt mediu social mai larg decît acela al familiei.

în ceea ce privește specificul estetic și în cel mai bun caz un schematism axiologic continuă să existe. Aceste carențe și limitări, precum și altele, minore, asupra cărora nu era atît de necesar să insistăm, provin fie din insuficiențe ale naturii epistemologice sau ale stadiului de dezvoltare a disciplinelor componente, fie din dificultățile de articulare a interdisciplinarității, fie din absențele ideologice ale fundalului acesteia, uneori la ele concurînd două sau mai multe cauze. Le-am etalat aici pe scurt nu dintr-o atitudine superficial critică, pentru a contrabalansa, în numele unei flegmatice linii de mijloc, realizările, ci pentru că le considerăm simptome ale unei carențe de dialecticitate și, în ultimă instanță, ale absenței între doctrinele noii sociologii a artei, a uneia marxiste. Într-adevăr, cu toate că doctrinele mai sus amintite — ale lui L. Goldmann, P. Francastel, J. Duvignaud, R. Escarpit ș.a. —, sînt mai mult sau mai puțin aproape, dar în relație cu marxismul, nici una dintre ele nu mai este, în sensul strict al termenului, marxistă, în timp ce sociologia marxistă continuă, la rîndul ei, să rămînă fidelă schemei interdisciplinare tradiționale. Or, înafara necesităților generale, pe care le-am prezentat în matricea noii interdisciplinarități, aceste carențe și limitări, mărturie a unui eșec de întemeiere a unei noi sociologii a artei, parțial sau chiar de mai mică întindere, reclamă suplimentar dialectica și spiritul sintetic și radical al marxismului.

2

De îndată ce necesitatea unei sociologii marxiste a artei, întemeiată pe noua formulă interdisciplinară, se evidențiază, o reexaminare a fundalului teoretico-ideologic reprezentat de marxism se impune în scopul de a găsi puncte de plecare pentru un program care să o concretizeze. Această reexaminare se dovedește destul de simplă dacă ne lăsăm conduși de reperele problemei

Scanned with OKEN Scanner

compatibilității noii interdisciplinarități cu acest fundal teoretico-ideologic și a carențelor și limitelor doctrinelor mai sus enumerate, care reprezintă efectivitatea noii sociologii a artei.

Am spus înainte că marxismul reprezintă fundalul teoretico-ideologic prin excelență al sociologiei artei; rămîne să verificăm această afirmație, îndeosebi în contextul mutațiilor din sociologia contemporană a artei.

Motivul principal pentru care marxismul reprezintă fundalul cel mai adecvat pentru constituirea oricărei interdisciplinarități în domeniul disciplinelor socio-umane, și, în cazul nostru, pentru aceea a sociologiei artei, îl reprezintă felul cum este concepută categoria de totalitate. Într-adevăr, categoria marxistă de totalitate tinde să depășească atît pozițiile atomist-individualiste ale empirismului și raționalismului, cît și conceperea indistinctă a totalității de către dialecticile emanatiste ale romantismului german, conjugînd relativa autonomie și individualitate a părților, cu relațiile care le reunesc pe acestea într-un „întreg structurat". Aceasta permite, în planul care ne interesează, depășirea atît a distincției nete și izolaționismului disciplinelor socio-umane, cît și topirea lor indistinctă, într-un amalgam de analogii, intuiții și corespondențe, adică oferă temeiul unei autentice interdisciplinarități prin recunoașterea relativei autonomii a fiecărei discipline și prin promovarea exigenței, totodată, corelării lor, a articulării lor ierarhizate și tensionate, după modelul realului. Revenind la debutul studiului sociologic al artei: marxismul a fost atunci un fundal teoretico-ideologic privilegiat, pentru că, înafara unei abordări pur sociologice a artei ca fenomen social-istoric, ca parte a totalității sociale, a alimentat și o estetică, o teorie a artei ca fenomen relativ autonom, după cum a oferit teren, chiar și numai prin teoria rolului istoric al personalității și prin aceea asupra relațiilor conștiinței individuale cu „conștiința socială", psihologiei și a reușit să articuleze, ajutat de altfel și de nuanța social-istorică a problematicii și metodologiei pe care a

Scanned with OKEN Scanner

impus-o acestora, toate aceste discipline într-o interdisciplinaritate[5] (Au existat în această interdisciplinaritate neajunsuri și neîmpliniri, care, însă, se datorează unor carențe de dezvoltare a respectivelor discipline, a limitelor inerente naturii lor epistemologice și dificultăților articulării, și nu prejudiciază cu nimic principiul ei). Dar dacă marxismul a constituit, la începuturile sociologiei artei, cea mai adecvată bază pentru selectarea și articularea componentelor acestei interdisciplinarități, rămîne aceasta valabil și pentru forma contemporană a ei? Problema o ridică aici natura disciplinei mediator, care este astăzi nu psihologia, ci „teoria semnelor" (semiologia, semiotica), o disciplină nouă, netradițională, care exista numai elementar atunci cînd se afirma sociologia artei, și nu „haloul" structuralist care o anturează. Dar, din cîte rezultă din cercetările autorizate ale unor teoreticieni marxiști ai semnului — în primul rînd Adam Schaff —, nici o incompatibilitate sau interdicție principială nu poate fi enunțată împotriva constituirii unei semiologii (semiotici) marxiste sau împotriva, cu atît mai puțin articulării ei interdisciplinare. Prin urmare marxismul nu numai că nu este incompatibil cu noua sociologie a artei, dar continuă să și rămînă, ceea ce va reieși și din cele de mai jos, fundalul teoretico-ideologic cel mai adecvat pentru acest studiu interdisciplinar.

După această ușor tautologică evidențiere a compatibilității marxismului, ca filosofie esențialmente deschisă, cu oricare nouă disciplină socio-umană, în acest caz cu „teoria semnelor" (semiologie, semiotică), să trecem la relevarea cîtorva probleme a căror soluționare programatic reclamată ar putea constitui un punct de plecare pentru o sociologie marxistă a artei întemeiată pe noua interdisciplinaritate.

---

[5] Poate părea paradoxal, dar din existența unei sociologii marxiste a artei, de factură interdisciplinară, se poate deduce necesitatea existenței unei teorii generale marxiste a artei, de nuanță sociologică, dar care nu este strict o sociologie a artei, sau: că este posibilă o estetică marxistă care să nu fie o sociologie a artei.

Prima problemă, ca și următoarele două, sînt consecințele directe a orientării principiale a marxismului spre sinteze dialectice. Spre deosebire de celelalte două, ea rămîne încă insolubilă, urmînd ca o ulterioară evoluție a unei sociologii marxiste a artei să o definitiveze. Și anume trebuie să ne întrebăm: este necesar ca interdisciplinaritatea sociologiei marxiste a artei să se rezume la a conexa o „sociologie generală" la o „teorie a artei" prin intermediul unei „teorii a semnelor", sau aici trebuie să-și găsească un loc și psihologia? Care urmează să fie acest loc avînd în vedere condiția esențială ca această interdisciplinaritate să fie articulată, tensionată, ierarhizată și nu o asociere plată de componente eterogene?

Înafara acestei chestiuni care rămîne, inevitabil, pînă la constituirea efectivă a unei noi sociologii marxiste a artei, deci pînă la un răspuns practic și constructiv, deschisă, mai sînt și alte aspecte care ridică probleme de program, de data aceasta cu un mai pronunțat caracter de reper. Să observăm că adesea sociologia contemporană a artei rămîne la o abordare numai sociologică a artei, la o analiză din perspectiva logică, sincronică a ei. Or Marx și Engels au pus problema nașterii și dezvoltării artei în raport direct și cu evoluția civilizației umane, cu lentul proces istoric de autorealizare a omului, în raport cu alienarea și cu depășirea ei, deci și dintr-o perspectivă istorică. Caracterul istorist al marxismului se evidențiază în aceea că fenomenul artistic nu este privit în formarea sa, numai într-un moment determinat în cadrul societății, ci în egală măsură și ca aspect al unui proces istoric, condiționat adică de arta și cultura trecutului și condiționînd pe cele ale viitorului. O sociologie marxistă a artei va trebui deci, programatic, să contrabalanseze abordarea sociologică a artei prin una istorică, mai precis, va trebui ca abordarea fenomenului artistic să fie concomitent și indisolubil, sociologică și istorică.

Scanned with OKEN Scanner

Tot aşa cum va trebuie să fie capabilă să îmbine şi coreleze dialectic „judecăţile de fapt" cu „judecăţile de valoare", aceasta fiind o altă problemă programatică a constituirii unei noi sociologii marxiste a artei. În chip larg ne atrage atenţia asupra acestui aspect următorul fragment: „Dificultatea nu constă în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că, într-o anumită privinţă, servesc drept normă şi model inegalabil"[6]. Dificultatea semnalată de Marx se dovedeşte la o analiză mai detaliată un nucleu de probleme: Cum putem articula legăturile dintre societate şi artă, pe de o parte, cu relativa autonomie a artei, pe de alta? O permeabilitate la valorile estetice ale altei civilizaţii, nu este desigur un lucru rar, dar ce se poate spune despre societatea şi epoca istorică ce se caracterizează tocmai prin aptitudinea nemaiîntîlnită de a recepta ca artă nu numai operele unor civilizaţii a cărei succesoare de drept este, dar şi operele unor epoci şi civilizaţii exotice, îndepărtate, cu care nu a avut o comunicare directă? Am putea continua cu depănarea ghemului de întrebări, dar, pentru a ne reîntoarce la chestiunea iniţială, ne este suficient să reţinem necesitatea abordării artei în chiar specificul ei axiologic. Or, în aceste condiţii şi din perspectivă dialectică inerentă marxismului, sociologia artei trebuie să fie compatibilă cu judecăţile de valoare, sau, formulat mai simplu, o sociologie marxistă a artei „neutră axiologic" este de neconceput.

Semnificaţia acestor deziderate metodologice (realizarea unei abordări conjugate: sociologice, psihologice, semiotice şi estetice a artei, totodată istorică şi atentă la specificul axiologic al artei), care emană programatic din fundalul teoretico-ideologic marxist — numai succint

---

[6] K. Marx, *Introducere* la *Contribuţii la critica economiei politice*, după: K. Marx, F. Engels, Despre artă, E. P. Buc., 1966, vol. I, p. 131—132.

Scanned with OKEN Scanner

enunţate aici pentru că ades repetate şi în alte domenii sînt binecunoscute ca imperative —, apare cu mai multă claritate de îndată ce le traducem într-un alt registru al studiului sociologic, şi anume în reversul lor, constituirea obiectului. Putem spune din această perspectivă şi cu condiţia, bineînţeles, de a recurge şi la alte date ale fundalului teoretico-ideologic, că obiectul unei sociologii marxiste a artei este în egală măsură arta, omul, societatea şi istoria în legăturile lor inextricabile, sau, şi mai sintetic, că obiectul ei este omul, ca fiinţă socială şi istorică, în calitatea sa de creator şi „consumator" de artă.

O ultimă problemă asupra căreia dorim să ne oprim aici, dintre cele pe care fundalul teoretico-ideologic marxist ni le propune ca programatice puncte de plecare, ca exigenţe ale constituirii unei sociologii dialectice a artei, este aceea a felului cum trebuie să concepem legăturile biunivoce dintre societate şi artă. Asupra faptului că este insuficient că rămînem la abstracţia tezei generale a determinismului social marxist, ne previne chiar Engels: „Potrivit concepţiei materialiste a istoriei factorul hotărîtor este în *ultimă instanţă* producerea şi reproducerea vieţii reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Şi dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este *singurul* hotărîtor, preface teza de mai sus într-o formă goală, abstractă şi absurdă"[7]. Dar cum trebuie totuşi gîndită, într-o sociologie marxistă a artei, această relaţie? Indiferent dacă este concepută mai aproape de tipul vechiului model teoretic determinist, unde rolul de verigă intermediară între „mediul social" şi operele de artă sau curentele literar-artistice îl juca psihicul autorului, sau, dimpotrivă, mai aproape de tipul legăturii dintre semnificat şi semnificant ea trebuie să poată oferi soluţii dialectice conco-

[7] Fr. Engels către Joseph Bloch, la Königsberg, 21 (22) septembrie 1890, în K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă*, op. cit., vol. II, p. 459.

Scanned with OKEN Scanner

mitente problemei decalajelor, prezentă în unele fragmente clasice, precum și celei a raportului dintre determinism și libertate.

Decalajul dintre dezvoltarea socială și evoluția artei este semnalat de către Marx, în *Introducere* la *Contribuții la critica economiei politice:* „În ceea ce privește arta, se știe că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu coincid cîtuși de puțin cu dezvoltarea generală a societății și deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei"[8]. Engels, în scrisoarea către Margaret Harkness, din aprilie 1888 atrage atenția asupra decalajelor — în cazul la care se referă este chiar o contradicție — dintre „realitatea artistică", dacă putem spune astfel, a operei și intențiile și adeziunile conștiente ale autorului: „Că Balzac a fost nevoit astfel să acționeze împotriva propriilor sale simpatii de clasă și prejudecăți politice, că *a văzut* necesitatea pieirii iubiților săi nobili și i-a descris ca pe oameni care nu merită o soartă mai bună, că *i-a văzut* pe adevărații oameni ai viitorului exact acolo unde puteau fi găsiți la acea epocă, aceasta o consider drept unul din cele mai mari triumfuri ale realismului și drept una din cele mai măreațe trăsături ale bătrînului Balzac"[9]. Un model teoretic ale legăturilor dintre societate și artă, central într-o sociologie marxistă a artei, va trebui deci să dispună de mijloacele explicative necesare pentru a lămuri existența decalajului dintre dezvoltarea societății și evoluția artei, dintre intențiile și adeziunile conștiente ale autorului, dintre conștiința artistului și realizarea sa artistică și poate, dacă analizele vor evidenția riguros și semnificativ asemenea cazuri, dintre „extracția și apartenența de clasă" și calitatea de „reprezentant artistic al unei clase".

Un asemenea model va trebui, pe de altă parte, să găsească mijloacele teoretice de a particulariza la feno-

---

[8] K. Marx, *op. cit.*, p. 130.

[9] Engels către Margaret Harkness, aprilie 1888, după K. Marx și Fr. Engels, *op. cit.*, vol. I, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

menul artistic, la creaţia şi receptarea artistică, teza specifică activismului marxist a corelaţiei dialectice dintre determinism şi libertate. Această corelaţie, care datorită dificultăţilor ridicate de rezolvarea ei concretă poate fi considerată o „problemă-cheie" a sociologiei artei, urmează să dea o semnificaţie mai precisă libertăţii artistului în procesul de creaţie şi cristalizării acestei libertăţi în structurile estetice ale operei de artă şi în funcţionarea lor, angajării artistului şi rolului artei în societate. Detaliile particularizării se revarsă într-o serie de chestiuni: în ce măsură şi cum poate — sau nu poate — artistul depăşi epoca în care trăieşte şi contemporanii săi, sau apartenenţa sa socială, pentru a se angaja pe poziţiile altei clase? Şi pentru că există posibilitatea unor expresii diferite ale societăţii, istoria transformînd mai apoi în dat şi în necesitate ceea ce era înainte opţiune şi libertate: în ce măsură societatea unde apare opera de artă — obiectivarea prin creaţie a libertăţii artistului — validează prin evoluţia ei libera opţiune a artistului; sau, în fine, în ce măsură societatea care receptează opera — dacă este o societate istoric diferită de aceea unde s-a produs opera — validează, prin propria libertate de receptare, libertatea artistului?

3

Există în contextul gîndirii contemporane numeroase doctrine de sociologia artei mai mult sau mai puţin apropiate de marxism, mai empirice sau mai teoretice, apropiate de sociologie sau, dimpotrivă, reprezentînd mai mult interesele teoriei artei, mai mult sau deloc atente la dimensiunea istorică a fenomenului artistic, înclinînd spre psihologie sau preferînd semiologia (semiotica) pentru rolul de „disciplină mediator" şi încă şi mai multe programe, care definesc aceste orientări sau încearcă să acrediteze altele. Unii dintre sociologii artei se mulţumesc, cum este cazul lui Lucien Goldmann,

Scanned with OKEN Scanner

spre exemplu, cu enunţarea unei orientări mai generale, alţii, ca Pierre Francastel, Albert Memmi, Traian Herseni ş.a., întocmesc programe mai mult sau mai puţin detaliate, mai mult sau mai puţin complete. Fără a uita deschiderea principiară şi multiplele posibilităţi, ne întrebăm numai, în coordonatele programatice ale fundalului teoretico-ideologic marxist: cu ce este oportun să începem? care este punctul de plecare cel mai potrivit pentru o nouă sociologie marxistă a artei? care dintre multiplele sectoare ale acesteia trebuie să se bucure de prioritate?

Credem că ar trebui început cu edificarea unei sociologii marxiste a operei de artă, şi aceasta nu numai sub sugestia celebrului exemplu al *Capitalului*, care începe studiul fenomenelor economice capitaliste cu analiza mărfii, ci şi datorită unor motive ontologice (dacă acceptăm existenţa unei ontologii sociale), metodologice şi logice.

Astfel, din perspectiva mai vechii interdisciplinarităţi, care compartimentează tradiţional abordarea artei în autor-operă-public (publicuri), o sociologie a artei apare mai necesară logic, decît o sociologie a artistului sau a publicului artistic deoarece:

a) Opera de artă este punctul de întîlnire social între autor şi public: abia existenţa ei îl defineşte pe autor ca artist şi circumscrie un anumit public. Totodată, ea şi nu artistul, sau publicul, care, dacă aparţin trecutului îndepărtat sînt morţi, este punctul de întîlnire şi modul de comunicare, nu numai în interiorul unei societăţi date, ci şi între societăţi succesive.

b) Dacă admitem decalajul între adeziunea şi intenţiile conştiente ale omului şi realizarea artistului (în cazul unuia şi aceluiaşi individ) opera devine, evident, faptul estetic care interesează social în primul rînd.

c) Studiul operei de artă este primordial şi anterior faţă de studiul circulaţiei şi „consumului", deoarece este necesar să se determine mai întîi ce este ceea ce circulă şi este „consumat".

Scanned with OKEN Scanner

d) Opera de artă, cu tot caracterul său de „obiect *sui generis*", oferă totuşi un punct de plecare cu mult mai precis decît dacă acesta este „arta" (reluînd o butadă: arta este tot ceea ce fac artiştii).

În ceea ce priveşte sociologia contemporană a artei este suficient, credem, să relevăm faptul că ea tinde efectiv să fie o sociologie a operei de artă, întrucît modelul pe care se edifică este un binom unde opera joacă rolul de „semn" al socialului şi, în consecinţă întregul interes teoretic se concentrează asupra ei.

Conceptul central al unei noi sociologii marxiste a operei de artă este evident tot acela de operă de artă. Numai că, pentru a se putea constitui sub forma interdicisplinarităţii pe care am semnalat-o şi încercăm să o promovăm în acest eseu, trebuie construit un nou concept al operei de artă pe măsura acestei noi interdisciplinarităţi şi aici se deschide un masiv domeniu, mai mult programatic decît efectiv. Astfel, acest nou concept al operei de artă va trebui să ne conducă la descoperirea în structurile operei de artă şi în articularea funcţionărilor acestora într-un rol al artei, a societăţii (atît a celei unde a fost produsă opera, cît şi a celei care o receptează, dacă sînt diferite), a omului (atît a artistului, cît şi a „consumatorului" sau „contemplatorului", individ, grup sau public), a istoriei şi a artei, ca practică relativ autonomă. El va trebui să fie suficient de cuprinzător pentru a putea regăsi teoretic, în conotaţia sa, factorii esenţiali ai fenomenului artistic şi în acelaşi timp destul de operativ pentru a orienta „lectura sociologică" în spaţiul operei concrete, în descoperirea aspectelor socialului, articulate ierarhic şi multiplu cu acelea ale istoriei, omului şi artei (căci, să nu uităm, arta are şi temeiuri antropologice, nu numai sociale). Mai trebuie ca acest nou concept al operei de artă să aibă o suficientă altitudine teoretică, filosofică chiar, spre a evita platitudinea pompoasă a empirismului sau pozitivismelor, şi cu toate că rămîne preponderent extrinsec, să nu

Scanned with OKEN Scanner

excludă perspectiva intrinsecă, să nu piardă din vedere „specificul axiologic" al artei.

Un nou concept al operei de artă înseamnă pentru disciplina socio-umană care este sociologia artei decuparea unui nou „obiect de cunoscut". Şi, întrucît în disciplinele socio-umane „obiectul" şi „subiectul" sînt mai net corelate decît în ştiinţele naturii, decuparea unui nou „obiect" înseamnă de fapt articularea unui nou „subiect", şi el pe măsura interdisciplinarităţii prin care am definit studiul sociologic al artei[10]. Ceea ce este destul de evident şi uşor de admis, căci am prevenit mai înainte asupra faptului că, în expresie sintetică, obiectul sociologiei marxiste a artei nu poate fi altul decît omul ca fiinţă socială şi istorică în calitatea sa de creator şi „consumator" de artă. Prin urmare un nou concept al operei de artă vizează şi un nou concept al subiectului creaţiei şi „contemplaţiei" artistice, o articulare a „inconştientului istoric", a conştiinţei sociale, a inconştientului psihic şi a conştiinţei individuale pentru uzul particular al domeniului artei, şi, în general, o rearticulare a omului ca subiect din aceste „sectoare" prea tranşant despărţite.

Dacă la toate aceste secvenţe programatice — interdisciplinaritate, abordare dialectică, orientare primordială şi principală spre opera de artă şi elaborarea unui nou concept al acesteia şi al subiectului creaţiei şi contemplaţiei artistice — se va adăuga rigoarea teoretică — aceea conştiinţă lucidă a incompletudinii chiar şi a acestei interdisciplinarităţi în raport cu opera de artă şi, deci, a vremelnicei, nu definitivei constituiri a noului subiect, conştiinţă care se manifestă prin toleranţă faţă de posibilele noi interdisciplinarităţi şi faţă de prezenţa filosofiei — există toate şansele pentru o sociologie marxistă a operei de artă şi, mai departe, pentru o

---

[10] Cu toate tentativele, filosofia contemporană nu a reuşit să depăşească această dihotomie existenţială, apărută odată cu criticismul kantian.

Scanned with OKEN Scanner

sociologie marxistă a artei. Și chiar dacă n-ar fi — să acceptăm această relativizare a cunoașterii — decît semnul accentului pe social, al „socialității" veacului nostru și încă prin interdisciplinaritatea sa i-ar fi dat să fie cel puțin o treaptă spre constituirea unei teorii generale — sau, cine știe? chiar a unei filosofii — a artei.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'intention générale des essais qui composent ce recueil est de déceler la structure épistémologique spécifique à la sociologie de l'art et de suivre sa constitution, son évolution et ses changements historiques. Ce sont donc, des essais sur l'histoire et sur l'épistémologie de la sociologie de l'art, des essais qui analysent du point de vue historique et épistémologique la forme sociologique de l'attitude théorique à l'égard de l'art.

Les trois essais sont indépendants et on peut les comprendre sans les rapporter l'un à l'autre. Ainsi, le premier présente l'histoire de la sociologie de l'art en Roumanie, il analyse la structure et les détails de ses doctrines et il les classe du point de vue typologique, en trois grandes périodes. La première période est celle de la constitution de la sociologie de l'art en Roumanie; bien qu'une perspective sociale sur l'art existe déja, les éléments d'un tel abord n'apparaissent que dans la conception de la génération des révolutionnaires de 1848. La perspective sociologique sur l'art a été amorcée par la nécessité de l'engagement dans la lutte politique et sociale et elle s'est manifestée sur le fond d'une philosophie éclectique de l'histoire et de la société — depuis la philosophie des lumières de Montesquieu et de Voltaire, en passant par la philosophie de Hegel, jusqu'au socialisme utopique, surtout celui de Saint-Simon. Dans l'ordre de la priorité, de l'élaboration et de l'importance, ces éléments de sociologie de l'art se trouvent dans l'oeuvre de Cezar Bolliac — en tant qu'expression du conditionnement d'ambiance et social de la poésie — et dans l'oeuvre d'Heliade Rădulescu — par la définition de la littérature et de la culture en générale, par son rôle social positif.

La deuxième période dans l'évolution de la sociologie de la littérature et de l'art en Roumanie comprend l'activité de C. Dobrogeanu-Gherea, Raicu Ionescu-Rion, G. Ibrăileanu et H. Saniele-

Scanned with OKEN Scanner

vici. Le conditionnement et le rôle social de l'art se trouvent toujours au centre de l'effort théorique; ce qui a changé c'est le fond théorique et idéologique, surtout sous l'influence du marxisme et l'intérêt porte maintenant sur l'estimation de „l'influence différente de l'art" et ses causes, sur les classes et les couches sociales, sur leur confrontation historique. Donc, les solutions théoriques ne servent plus en premier lieu, à argumenter un manifeste social et politique, mais, plus denses et plus cohérentes, elle servent à une activité engagée à l'analyse des „effets" sociaux et de classe des „produits" de l'art; bref, à la „critique scientifique" contre la „critique métaphysique". À partir de la troisième étape de son histoire en Roumanie, la sociologie de l'art ne se développe plus à la périphérie des autres disciplines, mais elle „revient à soi" en devenant elle-même une catégorie d'une pratique théorique plus vaste, en tant que branche des disciplines socio-humaines. La subordination par rapport à la sociologie générale est plus nette et l'intérêt pour l'art est l'expression de l'intérêt pour la société qui crée ou bien pour celle qui reçoit l'oeuvre d'art. L'aspect de son discours n'est plus celui de la critique scientifique et la sociologie de l'art devient l'apanage des professeurs de l'Université plutôt que celui des lettrés. Les représentants de sette période sont: M. Ralea, Al. Claudian et T. Herseni.

Dans le cadre des trois périodes, chaque aspect de la sociologie de l'art est analysé en détail. En guise de conclusion du premier essai, l'on place la sociologie de l'art en Roumanie dans les cadres universels de l'évolution de cette discipline en soulignant son caractère national et son actualité.

Le deuxième essai définit les changements dans la sociologie contemporaine de l'art en mettant en relief les traits caractéristiques de ses doctrines le plus représentatives: la sociologie de la littérature de L. Goldmann et la sociologie de arts plastiques de P. Francastel. Ces changements — l'intérêt pour les structures sociales et celles de l'oeuvre d'art, pour leur relation, plutôt que l'intérêt pour la relation de contenuu et de transposition mécanique des éléments sociaux dans l'oeuvre d'art, la définition des structures de l'oeuvre d'art comme phénomènes sémiologiques, signifiants; la substitution

Scanned with OKEN Scanner

de „l'explication sociologique" par „la lecture sociologique" et ainsi de suite — deviennent compréhensibles si on les met en rapport avec leur fond théorique et idéologique, le structuralisme français et surtout avec sa variante „genetique". Tous les changement qui caractérisent la sociologie contemporaine de l'art peuvent être résumés, d'une manière plus dense et plus profonde, par la présence de la sémiologie dans les démarches sociologiques et par le mise en relief du caractère interdisciplinaire de ces démarches. Mais, puisque le structuralisme française est moins compatible — dans sa forme la plus pure — avec la sociologie et puisque le fond théorique et idéologique de la sociologie de la littérature de L. Goldmann et de la sociologie des arts plastiques de P. Francastel comprend d'autres courants théoriques et philosophiques encore, aussi bien qu'une certaine expérience culturelle de l'art, la sociologie des „visions du monde" et celle de la „réalité figurative" sont analysées par leurs éléments spécifiques et l'on fait même le spectrogramme de ces éléments.

Le troisième essai reprend et explique d'une manière plus générale les problèmes qui se manifestent dans les deux premiers essais, seulement comme résultat d'une analyse historique et typologique. Cet essai met en évidence le fait que la sociologie de l'art — plus précisément une sociologie esthetique — se consitue toujours par une formule interdisciplinaire qu'elle en soit consciente ou non, sur un fond théorique et idéologique ayant le rôle d'une palette sur laquelle se combinent des disciplines differentes et leurs nuances doctrinaires. En effet, la sociologie de l'art ne peut pas se constituer en dehors des philosophies ou des théories générales qui offrent une indication schématique, un algorithme, des rapports existant entre la société et l'art, des médiations qui interviennent dans ces rapports et des collaborateurs théoriques de la démarche sociologique qui concerne l'oeuvre d'art. Ainsi, dans la formule traditionnelle de la sociologie de l'art qui se constitue sur un fond théorique et idéologique pour laquel le rapport de l'art avec la société est médié par la conscience de l'artiste les démarches portent-elles des fondaments sociologiques généraux pour arriver à l'oeuvre d'art, par l'intermédiaire d'une théorie psychologique et d'une théorie de l''art en question. La deuxième formule épistémique de

Scanned with OKEN Scanner

la sociologie de l'art apparaît simultanément avec le structuralisme français dont l'action spécifique consiste dans la substitution de la psyshologie en tant que médiateur théorique entre la sociologie et la théorie de l'art, par la sémiologie. De cette perspective, les relations des essais qui forment ce recueil apparaîssent plus clairement, dans leur unité réelle. Dans le premier essai, puisqu'il y s'agit de l'apparition et de l'évolution d'une sociologie traditionelle de l'art, on met l'accent pur le fond théorique et idéologique de la genèse et des changements de la sociologie de l'art. En même temps, le premier essai présente le trait spécifique mais par conscient des connexions interdisciplinaires qui caractérisent les démarches de la sociologie traditionnelle, classique de l'art: sociologie — psychologie — théorie de l'art. Dans le deuxième essai l'accent tombe sur la sociologie contemporaine de l'art, fondée sur une nouvelle formule épistémique ayant un caractère interdisciplinaire à valeur de programme et qui subordonne à la sociologie la sémiologie et la théorie de l'art. Le troisième essai est — de ce point de vue — prospectif: il met nettement en evidence le caractère général de ces deux formules de démaches de la sociologie de l'art, ces deux types de connexions interdisciplinaires et il cherche des raisons qui justifient l'espoir en leur synthèse sur un fond théorique et idéologique dominé par le marxisme; finalement, en concrétisant, ce troisième essai énumère les principes généraux et les problèmes essentiels d'une sociologie marxiste de l'oeuvre d'art édifiée de cette façon. Par conséquent, c'est une sociologie de l'art qui part à la recherche de soi-même dans ces essais. Ses exigences de premier ordre seraient: la vision unitaire de l'art et la compréhension de la littérature par les autres arts plutôt que le contraire, la conscience lucide de la transcendence réciproque de l'individu et de la société et, par conséquent, une certaine place réservée à l'élément anthropologique, et ainsi de suite. Dans ces essais, la sociologie de l'art en question n'existe que par le choix de certaines aspects des doctrines analysées plutôt que des autres aspects, par la critique de certaines solutions, par la misse en évidence de certaines obstacles et difficultés et par l'accentuation et l'exploitation de certaines suggestions et solutions. Mais ses chances théoriques sont très grandes car elle

Scanned with OKEN Scanner

est capable, par son caractère interdisciplinaire, de s'approprier l'héritage des esthétiques et des philosophies de l'art et de tenir le discours de notre époque sur l'art. Et ces chances théoriques peuvent acquérir une réalité poignante dans un monde si socialité comme le nôtre.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. Schiţă pentru o istorie a sociologiei artei în România . 9

1. Elemente de sociologia artei în ideologia paşoptistă . 14
2. Sociologia artei ca fundal teoretic al „criticii ştiinţifice“ 25
3. Sociologia artei ca disciplină socio-umană . . . 49
4. Coordonatele universale, specificul local şi actualitatea sociologiei artei în România 82

II. Structuralismul francez şi sociologia artei 92

A. *Sociologia structuralistă a „viziunilor asupra lumii“* . 95

1. Comportament, structură semnificativă, operă . . 98
2. „Subiectul creaţiei culturale“ 113
3. Relaţii sistemice şi relaţii de semnificare: dificultăţile unei articulări 132
4. Planurile „lecturii sociologice“ goldmanniene . . 160

a) „Decuparea obiectului“ 162

b) Comprehensiune şi explicaţie 168

c) Judecăţi de valoare şi judecăţi de fapt . . . 173

B. *Sociologia structuralistă a „realităţii figurative“* . . 178

1. Semnificare, figurare, operă 179
2. De la invenţie la noile structuri şi ordini vizuale . 201

Scanned with OKEN Scanner

3. Analiză vizuală și lectură figurativă 224
4. Sociologie, semiologie și artă 232

III. Pentru o sociologie marxistă a operei de artă . . . 241

Résumé 261

Scanned with OKEN Scanner

SOMMAIRE

Préface 5

I. **L'esquisse d'une histoire de la sociologie de l'art en Roumanie** 9

1. Des éléments de la sociologie de l'art dans l'idéologie de 1848 14
2. La sociologie de l'art, fond théorique de la „critique scientifique" 25
3. La sociologie de l'art comme discipline socio-humaine . 49
4. Les coordonnés universelles, le caractère spécifique et l'actualité de la sociologie de l'art en Roumanie . . 82

II. **Le structuralisme français et la sociologie de l'art** . . 92

A. *La sociologie structuraliste des „visions du monde"* . 95
1. Le comportament, la structure significative, l'oeuvre . 98
2. „Le sujet de la création culturelle" 113
3. Les relations des système et les relations de signifiance: les difficultés d'un assemblage 132
4. Les plans de „la lecture sociologique" goldmannienne . 160
a) „Le découpage de l'objet" 162
b) La comprhénsion et l'explication 168
c) Les jugements de valeur et jugements de fait . . 173

B. *La sociologie structuraliste de la „réalité figurative"* . 178
1. La signifiance, la figuration, l'oeuvre 179
2. De l'invention aux nouvelles structures et ordres visuelles 201

Scanned with OKEN Scanner

3. L'analyse visuelle et la lecture figurative . . . 224
4. La sociologie, la sémiologie et l'art 232

III. Pour une sociologie marxiste de l'oeuvre de l'art . . 241

Résumé 261

Scanned with OKEN Scanner

SUMMARY

Foreword 5

I. History of the sociology of art in Romania — an outline 9

1. Elements of the sociology of art in the ideology of the 1848 generation 14
2. Sociology of art as theoretical background for „scientific criticism" 25
3. Sociology of art as socio-human discipline 49
4. The universal coordinates, national specificity and topicalness of the sociology of art in Romania . . 82

II. French structuralism and sociology of art 92

A. *The structuralist sociology of „world visions"* . . . 95

1. Behaviour, signifying structure, work 98
2. „The subject of cultural creation" 113
3. Systemic relations and relations of signification: difficulties of articulation 132
4. The levels of „sociologic reading" in Goldmann's thought 160
   a) „Delimitation of the object" 162
   b) Comprehension and explication 168
   c) Value jugdments and factual judgments . . . 173

B. *The structuralist sociology of „figurative reality"* . . 178

1. Signification, figuration, work 179
2. From invention to new structures and visual orders . 201

Scanned with OKEN Scanner

3. Visual analysis and figurative reading 224
4. Sociology, semiology and art 232

III. Towards a marxist sociology of artistic work . . 241

Résumé 261

Scanned with OKEN Scanner

Lei 13,-

EDITURA DACIA

Scanned with OKEN Scanner